جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

تيار الوعي في روايات عبد الرحمن منيف

إعداد الطالب
عدنان محمد علي المحادين

إشراف
الأستاذ الدكتور محمد الشوابكة

رسالة مقدمـة إلـى عمـادة الدراسـات العليـا
استكمالا لمتطلبات الحصول على درجـــــة
الدكتوراه في اللغة العربية وآدابهـــا

جامعة مؤتة، 2006

الإهداء

إلى كل من ساهم ويسهم في رفع بنيان جامعة مؤتة (خالد) وأخص بالذكر شهيد الأقصى والأضحى...

عدنان المحادين

الشكر والتقدير

ليس هناك من لا يعرف أستاذنا الفاضل الدكتور محمد الشوابكة، فهو يمتاز برحابة صدره، وسعة إطلاعه، واحترامه لرأي الطالب، وتشجيعه الدائم له، أضف إلى ذلك، دقة ملاحظاته، وسداد رأيه، ومتابعته الدقيقة لتفاصيل البحث، وأستميحه عذراً بعد ما بدر مني من توانٍ دائم بحقه. فله مني جزيل شكري، وعظيم امتناني. وتمنياتي له بوافر الصحة وطول العمر.

ولا يسعني أيضاً إلا أن أتقدم بجزيل شكري إلى أساتذتي الذين عنوا بقراءة هذه الرسالة ومناقشتها الأستاذ الدكتور شكري عزيز ماضي، والأستاذ الدكتور محمد المجالي، والأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الجواد، فجزاهم الله خير الثواب.

وأخيراً لا يسعني إلا أن أشكر زوجتي وأبنائي على ما تحملوه من عناء ومشقة طوال مدة الدراسة.

وأشكر عميد كلية الكرك على ما قدمه لي من خدمات، فله مني جزيل الشكر. كما أشكر كل من قدم عوناً وساهم في انجاز هذه الرسالة.

عدنان المحادين

قائمة المحتويات

الملخص

تيار الوعي في روايات عبد الرحمن منيف

عدنان محمد علي المحادين

جامعة مؤتة، 2007

تهدف هذه الدراسة إلى التعرف على مدى استعمال أسلوب تيار الوعي في روايات منيف، ولكي تتوصل إلى نتائج مرضية فقد عدت إلى بعض دراسات علم النفس والدراسات الأدبية والنقدية، فكشفت عن عناصر ومفاهيم داخلة في تركيبة تيار الوعي، تجاوزتْها الدراسات النقدية العربية، مما ولد ضبابية في استعمال المصطلح أثناء تطبيقه على الروايات والقصص العربية. ومن هذه المفاهيم ما هو داخل في تركيبة التداعي الذهني الحر، من مثل أنماط التفكير الذهني التي يستند عليها التداعي. مما أدى إلى الخلط –أحياناً- بين رواية تيار الوعي والرواية السيكولوجية، زيادة على ذلك، أن التجاوز عن محتويات التداعي –أحياناً- أوجد خلطاً بين رواية تيار الوعي والروايات الأخرى.

كما تم تجاوز زمن التداعي وزمن محتويات التداعي، وزمن الرجع الذي يربط بين الزمنين السابقين من ناحية، وبين الزمن التاريخي أو المنطقي من ناحية أخرى. ولقد استعاض النقاد عن العلاقة التي تربط بين هذه الأزمنة وتفاعلها مع بعضها البعض، بمسمى الزمن النفسي، الذي ساده الغموض، وعدم وضوح مفاهيمه؛ مما أدى إلى غموض مفهوم الزمن في رواية تيار الوعي. ولقد عادت هذه الدراسة إلى المفاهيم الزمنية الداخلة في تركيبة تيار الوعي، حاولت تقديم تصورات لكل مفهوم من هذه المفاهيم، بما ينسجم مع المفاهيم الزمنية الداخلة في تركيبة الرواية العربية. مما ساعد –أيضاً- على تقديم تعريف لزمن تيار الوعي تحت مسمى الزمن الطبقي المتراكب الذي تمت إضافته إلى تعريف (روبرت همفري) لتيار الوعي من قبل هذه الدراسة.

في ضوء ما سبق استطاعت هذه الدراسة –نسبياً- الميز بين المصطلحات التي استعملت –أحياناً- كبدائل لمصطلح تيار الوعي، من مثل المنولوج الداخلي المباشر، والمناجاة، والتغيير المتواصل، ورواية الإحساس، ورواية الشعور، وعدتْ هذه الدراسة المنولوج والمناجاة أشكالاً صبتْ التداعيات الذهنية فيها، إذا ما اشتملت على تيار وعي ضمن النتائج التي أشرنا إليها.

ومن هنا توصلت هذه الدراسة –باعتقاد الباحث- إلى نتائج مرضية حول استعمال منيف لتيار الوعي. إذ كشفت عن العلاقة التي تربط بين الكثافة الرمزية التي توافرت في روايات منيف وبين استعمال تيار الوعي.

ولهذا اتسمت روايات منيف بالعمق الفني، والابتعاد عن الغموض، ووضوح الدلالة الذي كان من أهم السمات البارزة في روايات منيف، لأن منيفاً خاطب القارئ العادي، فجمعت رواياته بين وضوح الدلالة والمستوى الفني الرفيع، مما ساهم في وصولها إلى مستوى الرواية العالمية الناضجة.

Abstract

Stream of Consciousness in the Novels of Abal Rahman Munef

Adnan Mohammad Ali Al-Mahdeen

Mu'tah University, 2007

This study attempts to investigate Stream of Consciousness in the Novels of Abdel Rahman Munef, the researcher attemptable to view various psychological, literary and critical studies in order to present satisfied research of the novelist. Thus, it has found many perspectives latent in the stereotype of stream of consciousness, in the novels of Muneef. One of the techniques that the novelist has experimented with form and structure, bringing about an experimentation of free mental concurrent time of free mental concurrent time, merging at with and generating new esthetic perceptions. Consequently, HB fiction has amalgamated the stream of connections with the psychological novel, but between the novel of stream of concisions and other novels.

The present dissertation traces the amalgamation of variant times, and the historical time of the logical time.

The critics have supplanted the stricture of these tisanes by the structure of psychological time, which has unsuited in the complexity of perceptions and the difficulty of time in the novel of stream of consciousness.

Moreover, the researcher has conjoined the compound layned time into the time of stream of connections.

Thus, it has been added to Rebort Hemphry's definition if stream of consciousness.

The corollary of this study, variants alternative terms have been used in line if stream of consciences, such as, lingerie monologue. Conations change, and the novel of feeling.

Finally the researcher has concluded in locating a profound relationship between adapting a dense symbolizing and the stream of consciousness.

In the fiction of Muneef, The innovative use of deep technical experimentation and clearance of signs were explicit modes of the novels of Muneef.

Consequently, Abdeal Rahman Muneef has entered into a zone of mutual convergence between writer and average citizen, moreover his fiction moves in the directive of great international fiction.

المقدمة

يعد عبد الرحمن منيف من الروائيين العرب الذين سـاهموا فـي وصـول الرواية العربية إلى مستوى من النضج الفني رفعها إلى مرتبة الرواية العالمية(1).

فقد امتلك أكثر من لغة مكنته من مزج الثقافات العالمية مع الثقافة العربيـة، إلى جانب إعطائه مسافة كافية لخصوصية الثقافة العربية ونتاجها الأدبي والنقدي، جعل منه مفكراً وأديباً عربياً مسكوناً بهموم الأمة وتطلعاتها إلى النهوض والتقدم.

فقد مارس العمل الفكري والسياسي تارة، والتفرغ للكتابة الإبداعية ودراسـة مختلف الفنون والعلوم الإنسانية وربطها بعمله الروائي تارة أخرى.

ومما ساعده على ذلك امتلاكه لناصية اللغة العربية، التي أصبحت بين يديـه مطواعة تمتلك مقومات التعبير النفسي الباطني العميق، فصور الانفعالات الإنسانية في صورتها الأولى لحظة وصولها إلى سطح الوعي، أضف إلى ذلك قدرتها علـى استيعاب المصطلحات والتعابير المعنوية التي تنتجها الثقافة المعاصرة.

سيما وأنه كان على اتصال مستمر مع مختلف المذاهب والاتجاهات الفكرية والأدبية، وما تنتجه من دراسات ومصطلحات علمية حديثة. مفيداً منها ما ينسجم مع أصالة الأمة وتراثها، مما جعلها متفاعلة مؤثرة متأثرة بمختلف الثقافـات العالميـة ولاسيما الأدبية والفكرية منها.

ومن هنا شكلت رواياته بانوراما متعددة الوجوه والأساليب والثقافات، التـي ذابت في الثقافة الأدبية العربية كما تذوب ذرات الملح في كمية من الطعـام دون أن يكون هذا الطعام مالحاً. ولعل من أهم الأسباب التي ساعدته على ذلـك، دراسـته العميقة للتراث الفكري والأدبي عند أمته العربية. فقد كان ملمـاً بـالقرآن الكـريم وتفاسيره المختلفة، والحديث النبوي ودلالاته المعنوية، والتراث الأدبـي بقـسميه: النثري والشعري، وما كتب عنهما من دراسات نقدية ولغوية وغيرها مـن علـوم العربية.

(1) للإطلاع على السيرة الذاتية لعبد الرحمن منيف، انظر: سيرة مدينة.

ولعل ما مر سابقاً شكل سبباً من أهم الأسباب التي دفعتنا إلى دراسة رواياته، ومن خلال دراستي لما كتب عن نتاج منيف الروائي، وجدت أن هناك جانباً مهمـاً في رواياته لم يتناوله الباحثون أو الدارسون إلا تناولاً عرضياً سريعاً، وهذا الجانب هو تيار الوعي، وشكل ذلك سبباً لدراسة تيار الوعي عند منيف.

لقد تناول الباحثون والدارسون الرواية العربية من زوايا عديدة، كـان مـن أهمها الدراسات الأسلوبية لتقنيات السرد وعناصره في العمل الروائي، ومن خـلال مراجعتي لهذه الدراسات وجدت نقصاً واضحاً في تناول تيار الوعي، ويمكن تحديد هذا النقص في جانبين، هما:

أولاً: الدراسات التي تتناول تيار الوعي ومصطلحاته وتعريفاتها والتقنيـات الفنية لهذا الأسلوب والإطار النظري له.

ثانياً: نتيجة للنقص السابق كان لا بد من حصول نقص واضح في الدراسات التطبيقية التي تتناول تيار الوعي في الرواية العربية.

إذ إنني لم أجد إلا دراسات شكلية قليلة تكاد تلامس الموضوع دون الغـوص في عمق هذا الأسلوب الفني، على الرغم من توافر الأعمال الروائية العربية، التـي بنيت بوساطة هذا التكنيك الفني كلياً أو جزئياً. ولهذه الأسباب مجتمعة وقع اختياري على موضوع هذه الدراسة.

وعلى ضوء ما سبق يمكن تحديد أهم الصعوبات التي واجهت هذه الدراسـة في عدم توافر الدراسات النظرية والتطبيقية التي تتناول تيار الوعي بـشكل يمكـن الدارس من تناول الموضوع على النحو الذي يرغب فيه وبالسرعة المطلوبة، أضف إلى ذلك قلة الدراسات الأسلوبية التي تتناول روايات عبد الرحمن منيف على الرغم من كثرة أعماله الروائية ونضوجها، إذ إن التنظيرات النقدية في السرد والأسـلوبية نشأت في بيئات مختلفة ووجدت لها تطبيقات متفاوتة في الرواية العربية مـن قِبـل الروائي والناقد، ومع ذلك فإن النظريات الأسلوبية والسردية المتعـددة والمختلفـة والمتعمقة والمتداولة في نطاقات واسعة، يقابلها انحسار في التطبيق، لا بل تراجعت الدراسات التطبيقية كثيراً عما وصلت إليه النظريات النقدية ولاسيما في الدراسـات العربية، وربما يعود ذلك إلى أسباب منها:

1. حداثة الدراسة السردية في النقد العربي.
2. إن كثيراً من النظريات السردية. جاءت عن طريق لغات أخرى مما جعل الدراسات النقدية العربية تعاني من إشكالية المصطلح النقدي ومفهومه بسبب تفاوت اللغات الأجنبية في التعبير عن المفاهيم النقدية، ويلمس القارئ ذلك من خلال تفاوت مفاهيم المصطلحات الداخلة في تركيبة تيار الوعي بين الدارسين والنقاد، سيما التفاوت الذي عرضنا له عند تناولنا لأي من هذه المفاهيم بين ثنايا هذه الدراسة هذا من جانب. وتفاوت البيئات العربية في تلقيها وتفاعلها مع المد النظري القادم من الثقافات والدراسات الأجنبية من جانب آخر.

ولعل هذا التفاوت والاضطراب في المصطلح وقلة الاستقرار والتجذر النقدي الحديث في دراسات تيار الوعي جعل هناك تعثراً في استيعاب مفاهيم وتقنيات هذا الأسلوب، إذ إن تشتت المصطلحات نجم عنه تشتت في الفهم، ومن هنا فإن أهمية وضوح مفاهيم المصطلحات الداخلة في تركيبة تيار الوعي، سيما ما يتعلق منها بالزمن والتداعي الذهني الحر وأنماط التفكير، والعودة إلى ما تم تجاوزه من قبل النقاد والدارسين لمفاهيم هي من صميم تيار الوعي مثل، زمن الرجع، ومحتويات التداعي، وزمن محتويات التداعي، والزمن الصفري الثابت لتيار الوعي، ومن ثم تعريفنا لزمن تيار الوعي، وتعديل تعريف روبرت همفري لهذا التيار -تجعل من الضروري أن يحتفظ المصطلح الواحد بمفهوم واحد حيثما ورد في سياق هذه الدراسة- ما لم ترد إشارة صريحة لمخالفة ما سبق، وربما يكون ذلك بسبب ذكرنا لرأي نقدي آخر يخالف دلالة المصطلح التي أشرنا إليها بين ثنايا هذا الدراسة، ودالاً على المواقع التي يظهر فيها، شاغلاً للمساحة نفسها في الحقل الدلالي العام.

وعلى ضوء ما سبق يمكننا تلخيص الصعوبات التي عانى منها الباحث في:

أ. قلة الدراسات النظرية والتطبيقية التي تتناول تيار الوعي في الرواية الحديثة.
ب. عدم استقرار المصطلحات النقدية لتيار الوعي وتحديد مكوناته الأساسية.
ج. قلة الدراسات الأسلوبية والأدبية التي تتناول الأعمال الروائية لعبد الرحمن منيف.

وانطلاقاً من هذه الصعوبات فقد هدف هذا البحث إلى معالجة عدد من القضايا، نترك للقارئ الكريم الحكم على ما حققته هذه الدراسة من أهدافها التي نذكر منها:

أ. استقرار المصطلحات النقدية الخاصة بتيار الوعي.
ب. زيادة الدراسات الأسلوبية التطبيقية في المكتبة العربية.
ج. الكشف عن المستوى الفني الذي وصل إليه عبد الرحمن منيف في استخدام تقنيات السرد بواسطة تيار الوعي.
د. سد النقص الحاصل للدراسات الفنية والأسلوبية عن عبد الرحمن منيف، إذ إن معظم الدراسات التي تناولته اهتمت بالمضمون على حساب الشكل.
ه. الكشف عن المستويات المتعددة لتيار الوعي في إنتاج عبد الرحمن منيف.

ومن هنا يستمد هذا البحث أهميته من كونه بحثاً يجمع بين النظرية والتطبيق، وهو جزء من الأبحاث القليلة التي تتناول تيار الوعي وأدواته وتطبيقاته في المكتبة العربية. بالإضافة إلى تناوله روائياً مبدعاً لم ينل ما يكفي من الدراسات النقدية التطبيقية الجادة على الرغم من غزارة إنتاجه وجماليات أسلوبه، ورصانة موضوعاته، فهو يمثل مدرسة روائية تكاد تكون مستقلة عما سبقها من المدارس الروائية العربية.

ولم تتمكن هذه الدراسة من الإفادة مما سبقها من دراسات نقدية كتبت عن أعمال منيف، إذ لم يتعرض أي منها لتيار الوعي إلا بإشارات عابرة وسريعة تتصف بالعمومية.

ولقد كثرت في العامين المنصرمين المقالات والأبحاث القصيرة عن أعمال منيف، وكأن كتابها اكتشفوا للتوّ كنزاً أدبياً ثميناً، لم يكن أمامهم منذ أكثر من ربع قرن، وقد قابل هذا الكم قلة في الدراسات الأسلوبية المنهجية المتعمقة القائمة على النظرة والتحليل والاستنباط، ولعل من أبرز هذه الدراسات القليلة: دراسة الدكتور محمد الشوابكة (السرد المؤطر في رواية النهايات- البنية والدلالة، عمان، 2006)، وتتناول هذه الدراسة في أربعة فصول: الحبكة الفنية ونظام الحوافز، وبناء الزمن، والرؤية، وشعرية الوصف وجماليات التشكيل، ويشير المؤلف في مقدمته إلى عدم

ارتهان هذه الدراسة لمنهج بعينه، وإنما تمتلك حريتها في اختيار المظهر التركيبي الذي يتناسب مع تحليل الوحدات السردية والكشف عن بنيتها الدلالية، وعلى الرغم من سمة العمق الذي جمع بين النظرية والتحليل في هذه الدراسة وملامستها للعديد من موضوعات دراستنا هذه، إلا أن هذه الدراسة لم تستطع الإفادة منها لعدة أسباب، منها: صدورها المتأخر نسبياً، وعدم تناولها لتيار الوعي، وإن لامسته في بعض الأحيان، وتناولها لعمل روائي واحد من أعمال منيف.

ومن الدراسات الفنية التي تناولت منيف دراسة الدكتور عبد الحميد المحادين (التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، بيروت، 1999)، وقد عرض فيها الراوي والرؤية وأنماط السرد والزمن والإيقاع والفضاء الروائي، وهي من الدراسات الجادة، واتبعت في تحليلها المنهج البنيوي الذي يميل –أحياناً- إلى الدراسات الإحصائية، وأفاد منه هذا البحث في بعض جوانب السرد والزمن، وجاءت الإفادة محدودة بسبب اختلاف موضوع دراستنا عنها.

وهناك العديد من الدراسات التي درست روايات منيف ولكن الإفادة منها كانت محدودة جداً، لأنها لم تتعرض لتيار الوعي أو الموضوعات المتصلة به إلا عرضاً، وبما ليس له صلة في دراستنا هذه.

أما الدراسات التي تناولت تيار الوعي وبصورة منفصلة، سواء أكانت نظرية أم نظرية تطبيقية فقد كانت محدودة جداً، وكان أغلبها صدى لدراسة روبرت همفري أو بول ويست أو تيار الوعي في الرواية العربية لمحمود غنايم. إلى جانب بعض الدراسات الغربية التي أخذت عن (ويست وهمفري).

ولقد كانت دراسة (روبرت همفري) تشكل المصدر الأول لهذه الدراسة، إذ لا يكاد عنواناً من عناوين هذه الدراسة يخلو من تعريف أو توضيح لروبرت همفري، ويعود السبب في ذلك إلى أنها الدراسة الوحيدة التي وقعت بين أيدينا وتتناول بشكل مفصل ودقيق ويتصاحب فيها الجانب النظري مع الجانب التطبيقي، وبصورة تخلو من الجانب الفلسفي والتنظيري المعقد، ومن هنا جاءت الإفادة من هذه الدراسة واسعة بقدر ما يتطلبه موضوع البحث، علماً أنها الدراسة الوحيدة التي قدمت تعريفاً لكل عنوان من عناوين تيار الوعي، أو تلك التي لها صلة به.

وقد تناولت هذه الدراسة تعريف تيار الوعي من خلال الذهن الوعي والانطباعات والصور والهجاء والسخرية، كما تناولت ألوان التكنيك، من مثل المنولوج والحالات التقليدية والمونتاج الزماني والمكاني. وعرضت لمشكلة الخصوصية، من خلال التماسك المؤجل وعدم الاستمرار والتحول عن طريق المجاز، كما عرضت في فصلها الأخير لوظيفة القوالب والتنسيق الرمزي، والتركيبات المعقدة كأشكال يمكن أني تستوعب تيار الوعي، فتحقق له التعويض اللازم عن النقص الحاصل في الحبكة الفنية والفعل الفني.

أما دراسة بول ويست (الرواية الحديثة الإنكليزية والفرنسية) فقد تناولت تيار الوعي تحت مسمى التغيير المتواصل، وهي دراسة تطبيقية مالت إلى التعميم من ناحية، ولم تتناول من فنيات تيار الوعي إلا الوعي الممزق والمشتت، وأسلوب السخرية الوحيد الذي اهتمت به هذه الدراسة، جاء سريعاً وبصورة أقرب إلى الإحصائية التي تعدد الروايات الغربية التي استعملت هذا الأسلوب. وقد أفادت دراستنا منها في بعض الجوانب، إذ تعد المصدر الثاني بعد (روبرت همفري).

وتناول محمود غنايم (تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة)، وهي دراسة نظرية تطبيقية على ثلاثية نجيب محفوظ، وقد مالت هذه الدراسة إلى المصادر الغربية في كثير من الأحيان، فجاءت عمومية في التطبيق وإن فصلت أحياناً، وقد تناولت من موضوعات تيار الوعي الزمن والمبنى ومنطقة ما قبل الكلام، وهي لم تضف شيئاً جديداً على ما جاءت به الدراسات الغربية، وإن تناولت بشيء من التفصيل الخلط بين المنولوج الداخلي وتيار الوعي، ولقد أفادت دراستنا هذه منها في العديد من الجوانب.

ونظراً للنقص الحاصل في دراسة موضوعات تيار الوعي ولاسيما ما يتعلق منها بماهية التركيب والتكوين، فقد عاد الباحث في دراسته إلى دراسات علم النفس، وقد أفاد منها كثيراً في تغطية هذا النقص. أفاد من (لندال دافيدوف) (مدخل علم النفس)، ولقد وقعت الإفادة من هذا المصدر بين ثنايا الفصل النظري من هذه الدراسة، مما ساعدنا على تقديم عدد من مفاهيم الزمن والوعي وماهية الكلام ومنطقة ما قبل الكلام، وطبقات الوعي. كما أفاد الباحث من دراسة فاخر عاقل (علم

النفس دراسة التكيف البشري)، كما أفاد منها ما يتعلق بزمن تيار الوعي، سيما زمن الرجع، بالإضافة إلى موضوعات أخرى. وإفادة من سعد جلال (المرجع في علـم النفس) في معرفة أنماط التفكير وطبقات الوعي وهامش الانتباه والشعور.

وكذلك أفاد الباحث من عدد كبير من المصادر والمراجـع التـي لا يتـسع المجال لذكرها هنا، ويمكن للقارئ أن يلمسها بين ثنايا هذه الدراسة بكل سهولة.

ولم تتبع هذه الدراسة أي منهج بعينه، فقد أخذت من العديـد مـن المنـاهج البحثية ما يناسب إيصال الفكرة إلى القارئ دون تعقيد أو فلسفة، وإن مالت أحيانـاً في الجانب التطبيقي إلى أسلوب التحليل البياني والرمزي في الشكل والمعنى. وجاء استعمال التحليل البياني للشكل على حساب المعنى –أحياناً- لاسيما في الفصل الثاني من هذه الدراسة، ولقد تقصد الباحث ذلك، وكان الهدف بيان الشكل ولاسيما أثنـاء تناول المونولوج الداخلي بقسميه المباشر وغير المباشـر، والمناجـاة، والأسـاليب التقليدية. ولعل أهم سبب في ذلك هو خلط بعـض الدارسـين بـين تيـار الـوعي والمصطلحات الأسلوبية الأخرى، خاصة تلك التراكيب الداخلة التي استعملت وعاء في تركيبته يصب بداخله تيار الوعي لمنع تسيبه وانفلاته، فيأخذ التيار تركيبة ذلـك الأسلوب، مما جعل الباحثين والدارسين يعتقدون أن تلك التركيبة هي تيار الـوعي نفسه، علماً بأن هذه التراكيب تستوعب أساليب كثيرة غير تيار الوعي. ومـن هنـا جاء التركيز على الفصل بين هذه الأساليب وأسلوب تيار والوعي، مما تطلب منـا في كثير من الأحيان اقتباس نصوص طويلة من روايات عبد الرحمن منيـف، مـع عدم بيان وظيفتها المعنوية في النص. خوفاً من تضخم جانب المعنى علـى جانـب الشكل، ولاسيما أننا كنا نعتقد أن المعاني والوظائف عند منيف واضـحة لا تحتـاج إلى تفسير لأنه كان يستهدف القارئ العادي في نصوصه، هذا من جانـب. ومـن جانب آخر لم نرغب بتضخم الدراسة مما يعيق الإفادة. مما ورد فيها من جديـد –حسب اعتقادنا-.

أما اتباع المنهج التحليلي البياني الرمزي فقد فرضته طبيعـة تيـار الـوعي الممزقة والمشتتة، مما يعني أن توارد الأفكار كان جزئيـاً –الفكـرة جزئيـة- أي بصورة تلميحية أحياناً هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى طبيعة روايات منيف التـي

حشد فيها مختلف المستويات الثقافية للتراث العربي من جانب والثقافة العالمية من جانب آخر، وكان هذا الحشد يرد بصورة تلميحية لا تصريحية، هذا من جانب، ومن جانب آخر عمد منيف إلى صهر هذه الثقافة في واقع الأمة العربية المعاصرة، فأصبح كل منهما –الثقافة والواقع العربي- يعبر عن الآخر إما بصيغة السخرية أو المفارقة الدرامية.

وعلى ضوء ما سبق فقد اشتملت هذه الدراسة على ثلاثة فصول مرتبة كالآتي:

الفصل الأول: فصل نظري (تيار الوعي: عناصره وركائزه)، ويقع هذا الفصل في ثلاثة مباحث، الأول: يتعلق بالمفاهيم الداخلة في تركيبة تيار الوعي، وقد درسناها من خلال بعض مصادر علم النفس والدراسات الأدبية، مما ساعدنا على تقديم تعريف معدل لتعريف (روبرت همفري)، والمبحث الثاني تناول مستويات الوعي في منطقة ما قبل الكلام، وقدم هذا المبحث معلومات لم تستعملها المصادر النقدية العربية من قبل إلا نادراً، والمبحث الثالث تناول الزمن في تيار الوعي، وقدمنا في هذا المبحث عدة مفاهيم –تعريفات- خاصة بمسميات جزئية للزمن ومن ثم قدمنا مفهوم –تعريف- لزمن تيار الوعي، بعد أن تعرضنا لجذور الزمان في مختلف الدراسات.

الفصل الثاني كان تحت عنوان أساليب تقديم تيار الوعي عند منيف، ويقع هذا الفصل في ثلاثة مباحث، المبحث الأول المونولوج الداخلي، وقد حاولنا أن نعالج فيه ظاهرة الخلط بين تيار الوعي وبين المونولوج، ومن ثم حاولنا معالجة الخلط بين المنولوج المباشر وبين المنولوج غير المباشر، ومن ثم قدمنا تطبيقاً لكل منهما على رواية شرق المتوسط لمنيف، لأننا لم نرغب بتعدد الروايات الذي يؤدي إلى تعدد الأساليب مما يعيق تتبع الفوارق بين المنولوج المباشر وغير المباشر.

وفي المبحث الثاني تناولنا المناجاة، وحاولنا هنا أن نفرق بينها وبين تيار الوعي من ناحية، وبينها وبين المنولوج الداخلي من ناحية أخرى، وبينها وبين الأساليب الأخرى من ناحية ثالثة، ولقد وجدنا أن المناجاة تنقسم قسمين: مناجاة

للنفس، ومناجاة للآخرين، وفرقنا بينهما، وقد طبقناها على أكثر من رواية عند منيف.

وفي المبحث الثالث، تناولنا الأساليب التقليدية، الوصف، والبناء الدرامي، وحاولنا في هذا المبحث الفصل بين الوصف في رواية تيار الوعي خاصة ما يتعلق منه بوصف العمليات الذهنية التي تدور في الوعي الباطني للشخصية، وبين الوصف الانتقائي والاستقصائي في الروايات الأخرى.

وقد استنبط الباحث ذلك من بعض روايات منيف، كما تناول البناء الدرامي وإفادة تيار الوعي من المسرح في هذا الجانب ومن خلال تطبيق ذلك على بعض من روايات منيف.

أما الفصل الثالث فقد جاء تحت عنوان أساليب السيطرة على تيار الوعي عند منيف، وهو يقع في مبحثين، الأول: أساليب السيطرة على الوعي من خلال الخيال والوسائل البلاغية، من مثل المجاز والصور الانطباعية والبنية الرمزية المفردة والكلية. وقد طبق الباحث ذلك على عدد من روايات منيف، وكانت النتائج –حسب اعتقاد الباحث مرضية إلى حد ما-.

أما المبحث الثاني، فقد جاء تحت عنوان المونتاج المكاني والزماني عند منيف، وهو في الحقيقة يشكل مبحثين تم دمجهما لصعوبة الفصل بين المكان والزمان، وقد توصل الباحث إلى نتائج مرضية في هذا المبحث، ولاسيما فيما يتعلق بثبات الزمن –نسبياً- وتحرك المكان، وقد طبق الباحث بعض جوانب المونتاج السينمائي على روايات منيف.

إن الباحث يعتقد أن هذه الدراسة لا تخلو من بعض الوهن في بعض مفاصلها، سيما وأنها الدراسة العربية الأولى بهذا الشكل التفصيلي لتيار الوعي، ومع ذلك –فهو يعتقد أن روايات منيف- قد ساعدته كثيراً للتوصل إلى النتائج المذكورة آنفاً، وللباحث كل الأمل في أن يسد الباحثون ما في هذه الدراسة من نقص، أو وهن، وحسب الباحث أنه حاول أن يسهم مع الآخرين في وصول النقد العربي إلى مستوى أفضل.

الفصل الأول

تيار الوعي: تعريفاته ومستوياته وركائزه

مثل تيار الوعي ثورة حقيقية في تـاريخ التطـور الروائـي فـي القـرن العشرين(1)، إذ عده ديفيد لودج اتجاهاً أدبياً حديثاً يمثل الأحادية الفرديـة(2)، ورأى صلاح فضل أن القصة الكلاسيكية قد استعملت تيار الوعي عن طريق الراوي كُلّي العلم، وبضمير الغائب(3)، واعترض محمود غنايم على الرأي السابق، مشيراً إلى أن القصة الكلاسيكية قدمت الوعي ولم تقدم تيار الوعي، الذي عده مـصطلحاً جديـداً لنوع أدبي جديد(4).

ويذكر (بول ويست) بصورة ضمنية: أن تيار الوعي أسـلوب جديـد قدمـه الروائيون التجريبيون بهدف خلق بطل من نمط جديد، منغمس بذاته، يختلـف عـن البطل المتأثر بما حوله، وهو يرى أن تيار الوعي موجود فينا جميعاً كحقيقة وجود المجتمع نفسه، فقام الروائيون باكتشافه وتجديد أهميته(5).

ولقد استعمل الباحثون والنقاد، وكتـاب المقـالات النقديـة الروائيـة، هـذا المصطلح على نحو واسع، ينطلق كل منهم من فهمه الخاص للمعنى الـذي يقدمـه المصطلح، ويستند بعضهم –أحياناً- إلى رأي هذا الناقد أو ذلك الدارس في تحديـد مفهوم هذا المصطلح. مما أوجد فوضوية كبرى في استعماله، إذ أصبح يدلل علـى معاني يصعب حصرها أو معرفة دلالاتها على وجه الدقة، فقد أصـبح يـستخدم – أحياناً- كتعبير عن مظهرية ثقافية، يفتقد صاحبها أبسط مقومـات الثقافـة النقديـة الأدبية، كما سنرى ذلك لاحقاً.

---

(1) انظر: همفري، روبرت، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ت: محمـود الربيعـي، ط2، القـاهرة، 1975، ص8.

(2) انظر: لودج، ديفيد، الفن الروائي، ت: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002، ص50.

(3) انظر: فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1980، ص434.

(4) انظر: غنايم، محمود، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ط2، دار الجيل- دار الهدى، ط2، بيروت- القاهرة، 1993، ص13.

(5) انظر: ويست، بول، الرواية الحديثة الإنكليزية والفرنسية، ج1، ترجمة: عبد الواحد محمـد، ط11، الهيئـة المصرية للكتاب، دار الشؤون الثقافية، ط11، القاهرة- بغداد، ص5-6.

وانطلاقاً من عدم استقرار المصطلح، والدراسات السابقة، فإننا سندرسه في ثلاثة مباحث، الأول: يدرس علاقة تيار الوعي بالرواية الواقعية، كمدخل لمعرفة المعنى الاصطلاحي لمفردتي: تيار، ووعي، وعرض تعريفاته، وتقديم تعديل على تعريف روبرت همفري.

وفي المبحث الثاني: سنحاول التعرف على مرتكزاته، ومستويات الوعي في منطقة ما قبل الكلام، مع عرض للانتباه وهامشه، والخيال، وأنماط التفكير.

أما المبحث الثالث: سندرس فيه زمن تيار الوعي، وجذوره بمختلف الدراسات ذات الصلة بالأدب، ثم نقدم تعريفاً لكل من الزمن النفسي، وزمن تيار الوعي وبعض من عناصره.

1.1 تيار الوعي تعريفاته وركائزه

تيار الوعي والرواية الواقعية:

اهتم الروائيون الواقعيون بتطوير أعمالهم الروائية بما ينسجم مع تغير مجتمعاتهم وتطورها بوسائل متعددة، ولعل من أبرزها تحليل أعماق الذات الإنسانية نفسياً، معتمدين على الصدق في تصوير البيئة التي يحاولون الكشف عن أسرار عالمها الخاص ومميزاته وأشخاصه[1]، وبيان التأثير المتبادل بين الشخصيات وبيئاتهم، ومدى التأثير الزمني على تطور وتغيّر البيئة وشخصياتها.

لقد مال بعضهم إلى التحليل النفسي، محاولاً استبطان الواقع للكشف عن حقيقته، ونقله كما هو، بعد أن يجري عليه عملية المونتاج المطلوبة من حذف وإضافة وتقديم وتأخير، وربط للأحداث والشخصيات ببعضها، فاتسمت بعض هذه الأعمال الروائية بالإقناع؛ لأنها ترتكز على تنظيم داخلي لسرد الأحداث، وتتوفر -إلى حدّ كبير- على احترام لمنظومة الحوافز والغرائز والعِلل السردية بدرجات متفاوتة.

---

(1) انظر: الجندي، درويش، الرمزية في الأدب العربية، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، 1957، ص35-37.

والرواية الواقعية تأخذ تنظيمها من واقع الحياة[1]، ووحدتها من الوجود الإنساني، وانتظام عناصرها من الروائي[2]، فهي ترتكز على عادات المجتمع وتقاليده، وتحليل النفس البشرية، وعلى المراقبة والوصف اللذين يشكلان عنصرين أساسيين في مفهوم الرواية[3].

وتمتاز المراقبة بدقتها المتناهية لطبائع الناس المختلفة، إذ يقوم الروائي بتحقيقات واسعة عن البيئة، متوخياً الصدق من خلال المراقبة الذكية لكل انفعال، وكل شيء، فتكون المراقبة "حدسية تصدر عن الخيال لإحياء الواقع الخارجي"[4]، فالحدسية الناتجة عن المراقبة الخارجية تشكّل مادة يضفي عليها الروائي قوة خياله وروعة تصويره، فيبث الحياة في هذه المادة التي يصوغ منها روايته[5].

وتتصفُ هذه المراقبة بعدم تأثر الكاتب بما يراقب، ويدوّن ليتمكن من تصوير أعماق النفس البشرية باعتماده على معطيات خارجية، والرواية تعتمد على المراقبة التي يليها الوصف. فالمراقبة والوصف عنصران أساسيان لتطوّر الأعمال الروائية وتقدمها، إذ إن "الوصف الشامل للبيئة والشخصيات، والمرئيات، والأحداث، يشكّل ضرورة فنية لتقديم المعنى. ويمتاز الوصف بدقته، وله أهمية كبرى، فهو يقدم الموجودات الموصوفة بطريقة متزامنة في المكان المحدد، وهو مهم أيضاً لإدخاله العنصر الدراماتيكي في الرواية، ومن ثم لإظهار النماذج البشرية والاجتماعية"[6]، إذن الرواية الواقعية الحديثة تهتم بـ"تيار الأفكار المشكلة للوصف، ووصف الموجودات التي يمعن الإنسان النظر فيها، ويعمل تفكيره في إبرازها، ويحوّرها

---

(1) انظر: محفوظ، نجيب، الرواية الواقعية، مجلة النهار العربية والدولي، ع599، 1988/5/11.

(2) انظر: معتوق، محبة الحاج، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربيـة، دار الفكـر اللبنـاني، ط1، بيروت، 1994، ص19.

(3) انظر: نفسه، ص21.

(4) نفسه، ص23، وانظر: هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة- دار العودة، بيروت، 1973، ص521.

(5) انظر: تيمور، محمود، دراسات في القصة والمسرح، دار الكتبة، المطبعـة النموذجيـة، القـاهرة، د.ت، ص297.

(6) معتوق، ص22.

بعاطفته التي لا معنى لها؛ لوجودها خارج الإدراك الحسي"[1]، ومن هنا تأتي أهمية وصف الموجودات المرئية لأنها تقدم معنى رمزياً يثري العمل الروائي[2].

ولترابط العمل الروائي يعمد الروائي بعد المراقبة الدقيقة للأشياء إلى تكوين نواة ذهنية فكرية حول موضوع روايته، تساعده –النواة- على الابتكار والإبداع من خلال التخيّل الذي يستدعي صوراً تتجاوز الواقع الملموس إلى عالم خيالي تذوب فيه عناصر الواقع، فيتفاعل الواقع مع الخيال، فينتج عن هذا التفاعل عملٌ روائي تكون نواته من الواقع وعناصره من الخيال[3].

فالرواية الواقعية تعتمد على الخيال المتنقل الذي يتفوق على الواقع، فهو يلعب دوراً مهماً في "رسم الشخصيات وتطورها في أماكن مختلفة وبيئات محددة"[4]، ولاسيما أن الخيال المتنقل يسعى إلى البحث عن الأسباب والنتائج والتنقيب عن الأفعال وصداها، فيعرض "الشخصيات متفاعلة مع الحوادث متأثرة بها، نرى من خلالها صور الصراع الحيوي"[5].

فالخيال يقدم واقعاً تؤكد التجربة الروائية واقعيته –ربما- بصورة أفضل من الواقع ذاته.

والرواية الواقعية يغلب عليها الطابع الموضوعي وإن لم تنتفِ منها الذاتية، فهي تزاوج بين الذاتية والموضوعية، تتأثر بكاتبها، ومن هنا نجد الروائي –أحياناً- يتكلم بلسان إحدى شخصياته أو يتدخل ليكيف الحبكة الروائية[6]، وهذا –من وجهة نظرنا الخاصة- لا يقلل من موضوعية العمل الروائي، ولاسيما أن الموضوعية الكاملة تجعل العمل الروائي أقرب إلى تسجيل الواقع بحرفية؛ مما يجعله عملاً تدوينياً للواقع لا أكثر، فتفقد الأعمال الروائية خصوصيتها، وتصبح روايات متعددة

---

(1) نفسه، ص22.

(2) انظر: نجم، محمد يوسف، النقد الأدبي (فن القصة)، دار الكاتب اللبناني، بيروت، 1959، ص297.

(3) انظر: هلال، ص561.

(4) معتوق، ص25، وانظر: هلال، ص332.

(5) معتوق، ص25، وانظر: هلال، ص333.

(6) انظر: معتوق، ص26، هلال، ص556-570.

لعمل واحد هو الأم لها جميعاً، فالذاتية البسيطة في العمل الروائي تمنحه خصوصية تميزه عن غيره من الأعمال الروائية.

إن الرواية الواقعية التقليدية تعتمد على القدرية كرابط بين أجزائها، فهو عنصر فعال في وحدتها، فالقدرية قوة خفية تسير أعمال الشخصية وتصرفاتها، وتقودها إلى المصير المحتوم، فالشخصية وجدت لتنفذ قدرها الذي يشعرها بغموض الحياة، وتقلبها المستمر، مما يستدعي من الشخصية تغيير ذاتها بما ينسجم مع تطور الأحداث وعلى نحو تصبح معه فيما بعد غريبة عن نفسها، أي أنها أصبحت شخصية أخرى[1].

وزيادة على القدرية الغيبية هناك قدرية البيئة التي تفرض على الشخصية واقعاً محدداً يحد من طموحاتها وأحلامها[2].

فالشخصية محكومة بالقدرية الغيبية والبيئية فتشعر بعجزها الذي يسهل وصولها إلى نهايتها المحتومة[3].

وتستمد الرواية الواقعية أهميتها من دراستها للأحاسيس الإنسانية، وتفسيرها للحياة، فهي تعبر عن وجهة نظر كاتبها، وكيفية معالجته للقضايا الإنسانية.

وهي تُعبر عن شخصيته من خلال ما يطرحه من آراء تتضمن مبادئه في القيم الخلقية والإنسانية، عندئذٍ تمتاز الرواية بصدق الإحساس والشعور والتعبير[4].

إن العمل الروائي يقدم تجربة الروائي كفكرة تصلنا عن طريق عقل سبق له أن ناقشها ذهنياً، فمن طبيعة العمل الروائي أن يمنحنا تجربة (منجزة مسبقاً)، وإن حاول الروائي الإيحاء بغير ذلك[5]، ومع ذلك فإن هذه التجربة تُشكّل في البداية من خلال تصوّر ذهني...

---

(1) انظر: هلال، ص570.

(2) انظر: معتوق، ص27.

(3) انظر: نفسه، ص27.

(4) انظر: نفسه، ص27، هلال، ص538.

(5) انظر: ويست، ص14.

وبهذه المفاهيم الواقعية، حفلت الرواية بالآراء الفلسفية الاجتماعية والنفسية، فأصبحت ملامسة لمشكلات الإنسان وعصره، وإن لم تكن تقريراً عن التجربة إلا أنها تصوير حي –للتجربة- يوحي بمعان إنسانية ونفسية عامة تتراءى من خلال الموقف الخاص للروائي[1].

وبناء على كل ما سبق جاء "تيار الوعي" ليمثّل الثورة الحقيقية في تاريخ التطور الروائي عامة والاتجاه الواقعي خاصة.

فأصبح –تيار الوعي- مصطلحاً أسلوبياً قائماً بذاته، ونتاجاً للرواية الواقعية التي تُعنى بالتحليل النفسي للأشخاص والمواقف، من خلال جلاء النفس الإنسانية وتصوير اللواعج الذاتية والجمعيّة.

إن أصحاب هذا الاتجاه يعتقدون أن الوقوف على حقائق الظواهر الإنسانية والنفسية هو أساس التحكم فيها[2].

ومن هنا اعتمدت قصص تيار الوعي على جلاء حالات نفسية خاصة، والإفضاء بآراء ذاتية تمس أعماق النفس التي يصعب على اللغة الإحاطة بها، فهذه الآراء تخص حقائق كثيرة تقوم على حدود ما بين الوعي واللاشعور، واليقظة والنوم، والعقل والجنون، وما إلى ذلك من المشاعر العجيبة التي لا توصف إلا عن طريق الإيحاء بها، وذلك بإثارة صور خيالية تثير المشاعر وتوحي بالحالات الغامضة الخبيئة في أعماق النفس[3]. فهي تكشف عن الوعي الباطني من خلال الحديث النفسي للشخصيات التي تتجاوز كثيراً من الأحداث المهمة، تاركة للقارئ استنتاجها، ويعتمد الروائي في إضمارها على الرجوع الزمني أو تقدمه من خلال تداعي المعاني في ذاكرة الشخصيات وعقلها الباطني[4].

ولعل ما سبق يصلح أن يكون مدخلاً لمعرفة تعريفات تيار الوعي.

---

(1) انظر: هلال، ص522-523.

(2) انظر: نفسه، ص524.

(3) انظر: نفسه، ص520.

(4) انظر: نفسه، ص520.

تعريفات تيار الوعي:

اختلف الباحثون والنقاد الغربيون في تعريف تيار الوعي، وأدى هذا الاختلاف إلى إدخال روايات في تيار الوعي ليست منه، وإخراج روايات أخرى عدها بعض النقاد من روايات تيار الوعي[1].

وقد أدى هذا الاختلاف إلى اختلاف مماثل بين الباحثين والنقاد العرب، فأدخلوا روايات في التيار ليست منه وأخرجوا أخرى –نعتقد- أنها من الروايات الرائدة في تيار الوعي[2].

ومن هنا تأتي أهمية تحديد تعريف واضح لا لبس فيه لرواية تيار الوعي، حتى نتمكن من تحديد الروايات العربية التي استعملت أسلوب تيار الوعي أو بعض من تقنياته الفنية، ولاسيما روايات عبد الرحمن منيف التي هي موضوع دراستنا هذه.

وقبل الدخول في تعريفات تيار الوعي لا بد لنا من تحديد المعنى الاصطلاحي لمفردتي (تيار) و(وعي)، على الرغم من اعتقادنا بصعوبة الفصل بينهما، مما قد يلغي المعنى المركب لهما، إلا أننا سنقوم بذلك من أجل معرفة المعنى التركيبي ومكونات كل منهما.

أولاً: المعنى الاصطلاحي لمفردة تيار:

يشير (روبرت همفري) إلى أن كلمة تيار كلمة مجازية ومن ثم فإنها تتسم بقدر قليل من الدقة والاستقرار[3]، وحاول –من قبله- (وليم جيمس) الذي كتب عن

---

(1) همفري، ص9-16.

(2) لم نجد أيّاً من النقاد والباحثين العرب –على ما اطلعنا عليه من الدراسات والمراجع- من قام بتعريف تيار الوعي، ولا نبالغ إذا قلنا إننا لم نجد فهماً واضحاً لهذا الأسلوب عند الدارسين العرب، وكل ما وجدناه، هو ترجمة للدراسات الغربية، وتطبيقاتها، ومن هنا نجد أن باحثاً مثل محمود غنايم يدخل رواية (السراب) لنجيب محفوظ ضمن روايات تيار الوعي، وهي ليست منه، بينما يخرج البعض روايات الطيب الصالح، وجبرا إبراهيم جبرا من روايات التيار وهي منه، انظر: على سبيل المثال لا الحصر، شويخة، محمد، الرواية في عالم متغير، النور، مجلة ثقافة أسبوعية، 2000، موقع مجلة النور، 2006/03/26.

(3) انظر: همفري، ص16.

تداعي الفكرة في كتابه (مبادئ علم النفس 1890) أن يضع بعض "القواعد المعينة، لكنه وجد نفسه أمام تغير متواصل زئبقي الطبيعية مليء بحشد متراكم من الأشياء والروابط. لذلك اقترح مصطلحين هما: (النهر River)، و(التيار Stream)"[(1)].

وعرف التيار بأنه: "جريان الذهن الذي يفترض فيه عدم الانتهاء والاستواء"[(2)]، ولقد أخذ النقاد الغربيون مفردة تيار كمصطلح يدل على التغيير المتواصل لحشد متراكم من الأشياء والروابط التي تتداعى في الذهن، ويمكن اعتبار تأكيد كل من: (إي. إم. فورستر) على التشويش الذهني الخصب، و(دوس باسوس)، على المنوعات في عملية مونتاج، و(لورنس دريل)، على العالم النسبي، ما هي إلا أشكال معتدلة مستغلة بمعرفة فنية"[(3)]، تعبيراً عن التغيير المتواصل عن شيوع حالة التشويش الذهني.

ولم يكن (وليم جيمس) هو أول من أكد على تدفق الحياة[(4)]، وفكرة التداعي، فقد سبقه (تشيخوف) الذي تمكن من ربط الحالات النفسية المائعة من خلال الانتقالات الوجدانية الشبيهة بتغيرات أمواج البحر وجيشانه[(5)]، كما طور (ترجنيف) "نظام الترميز الموصول للتدفق الذهني"[(6)].

ولعل إشارة (وليم جيمس) السابقة إلى عدم انتهاء التيار واستوائه تدفعنا إلى الاعتقاد بصحة المعلومات التي قدمها (شكلوفسكي) عن ظاهرة التضارب: الأتمتة واللاأتمتة التي تهتم بملاحظة المتغيرات والمستجدات في الأعمال الأدبية ولاسيما الروائية منها، ففي اللاأتمتة "تكتسب العلامات اللغوية محمولاً خاصاً للتعامل، وتعمل كذخيرة ذات اختيارات عديدة تنفرد كل علامة أو مجموعة من العلامات بوظيفة أو

---

(1) ويست، ص15.

(2) نقلاً عن: غنايم، ص9.

(3) ويست، ص16.

(4) انظر: القوصي، عبد العزيز، علم النفس، أسسه وتطبيقاته التربوية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1962، ص102-104، وهو يتحدث عن تشبيه (جيمس) للشعور بتيار الماء وذلك لاشتراكه معه في العديد من الصفات.

(5) انظر: نفسه، ص18.

(6) نفسه، ص18.

دلالة مكتسبة، وهي لا تتعامل مع قوالب أو تعابير أو مباني جاهزة بل تخيّب التوقعات وتكسرها وتبرمجها في إطار مفاجئ"[1].

نستخلص مما سبق أن مصطلح (تيار) "أطلق أولاً في علم النفس ثم انتقل إلى الأدب كمصطلح أسلوبي يعني تدفق الأفكار وتداعيها من ذهن الشخصية"[2]، وعلى ضوء ما سبق يمكننا أن نستنتج أهم سمات التيار، وهي:

أ. تزاحم الأفكار في الذهن.

ب. نتيجة لهذا التزاحم تتوارد الأفكار بصورة غير منتظمة.

ت. نتيجة لعدم الانتظام تتقدم الأفكار وتتراجع في الذهن بلا أي ترابط بينها في المعنى الظاهري، يفسر تقدمها أو تراجعها.

ث. بسبب عدم الانتظام والترابط أقر الباحثون والنقاد بصفة التشوش الذهني لهذا التيار.

ج. على ضوء التشوش الذهني وما سبقه من صفات تعرّف بعض الباحثين والنقاد على سمة عدم الانتهاء والاستواء لهذا التيار.

ح. بناء على عدم انتهاء التيار واستوائه رأى الباحثون والنقاد أن هذا التيار يأتي ممزقاً، والتمزيقُ هنا يعني: عدم ترابط الأفكار والصور بمعنى محدد وواضح، هذا من ناحية، واجتزاء جزء من فكرة أو صورة، من ناحية أخرى، أي اقتطاع بعض أجزاء الفكرة قبل أن تكتمل الفكرة أو الصورة في الذهن أو العقل الباطني.

خ. بناء على كل ما سبق برزت عند الباحثين والنقاد سمة المفاجأة في الانتقال من فكرة إلى أخرى أو من حالة إلى أخرى.

د. فسر بعض الباحثين والنقاد السمات السابقة على أنها رموز وعلامات لغوية تربط الأفكار والصور بعضها ببعض من ناحية، وتفسر تضادها من ناحية

---

(1) زوهر، إيتمازين، الأتمتة واللاأتمتة، مجلة الأدب، تل أبيب، ع33، 1984، ص143.

(2) نترك للقارئ حرية الاختيار من بين مفردات: نهر، تداعي، تدفق، تتابع، توالي، جريان، للدلالة على معنى مفردة التيار، أما نحن فسنختار مفردة (تيار) في دراستنا هذه للدلالة على توارد الخواطر والأفكـار داخـل الذهن بغض النظر عما تبوح به الشخصية.

أخرى[1]، على أنها تمثل البنى السطحية والبنى العميقة للذهن، وهي المراكز التي يتزود منها التيار بالأفكار والصور والتخيلات[2].

ذ. عندما قام الباحثون والنقاد بمحاولة إيجاد الرابط، ولم يجدوا رابطاً موضوعياً أو عضوياً بين توارد الأفكار وتدافعها وتمزقها وتشوشها وغير ذلك مما ورد سابقاً، قدر بعضهم هذا الرابط، بالرابط النفسي، أي الوحدة النفسية.

ونعتقد أن الوحدة التي تترابط من خلالها مكونات التيار، هي الوحدة النفسية التي تتشكلُ من علاقة الترابط بين البنى السطحية والبنى العميقة المتكونة من محتويات الذهن الأولية، ومن هنا فإننا نعتقد أن الوحدة النفسية ما هي إلا البديل الاصطلاحي للوحدة الذهنية العضوية، وتجدر الإشارة إلى أن زمن توارد الأفكار في التيار هو زمن نفسي.

ثانياً: المعنى الاصطلاحي للوعي من حيث مكوناته ودلالاته:

يقصد بالوعي ما يدور في ذهن الشخصية، وبهذا يكون مصطلحاً مجازياً بلاغياً أسلوبياً، وقد حاول (روبرت همفري) أن يميزه عن غيره من النشاطات العقلية مثل: التذكار، والذاكرة[3]. ولعل صعوبة الفرز بينه وبين باقي النشاطات العقلية هو ما دفع بعض الباحثين من أمثال (جيمس جرير ميللر) إلى القول: "ليس هناك مصطلح فلسفي جد شائع –وهو في الوقت نفسه خال من المعنى- كمصطلح الوعي. وقد اتسم استخدام الرجل العادي لهذا المصطلح بأنه يستدعي من الأسئلة الميتافيزيقية ما يمكن أن يفوق ما تحظى به أي كلمة أخرى"[4]، ونعتقد أن ما دفع

---

(1) انظر: بحيري، سعيد حسن، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، مكتبة بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، القاهرة، 1997، ص118-286.

(2) انظر: عماد، بسام، نظرية شومسكي اللغوية والإفادة من تطبيقاتها، مجلة الموقف الأدبي، ع 294، اتحـاد الكتاب العرب، دمشق، تشرين الأول، 1995، ص38، جابر، يوسف حامد، النص الأدبـي بـين البنيويـة واللسانيات، مجلة الموقف الأدبي، ع288، نيسان، 1995، ص97.

(3) انظر: همفري، ص16.

(4) نقلاً عن: نفسه، ص16.

(ميللر) لمثل هذا الرأي هو خاصية تنوع الوعي التي أقرها (وليام جيمس)[1]، وحتى نستطيع أن نتحدث عن أنواع الوعي وخصائصه بوضوح تام، لا بد لنا من تحديد منطقة الوعي التي تهم دراستنا هذه. والمنطقة التي تهمنا، هي التي تتراكم فيها البلبلة والتشويش، وهي التي تزود التيار بتداعي المعاني بواسطة الأفكار والصور[2]. فالوعي يدل على: "منطقة الانتباه الذهني التي تبتدئ من منطقة ما قبل الوعي وتمر بمستويات الذهن، وتصعد حتى تصل إلى أعلى مستوى في الذهن فتمثله وهو مستوى التفكير الذهني، والاتصال بالآخرين"[3]، وتبدأ مستويات الوعي "من أدنى مستوى، وهو المستوى الواقع فوق منطقة النسيان مباشرة وتنتهي بأعلى مستوى، وهو المستوى الذي يتمثل في الاتصال اللغوي... وعلى كل حال فإن هناك مستويين من الوعي يمكن التمييز بينهما على نحو ما، وهما مستوى الكلام ومستوى

---

(1) انظر: دافيدوف، لندال، مدخل علم النفس، ت: سيد الطواب وآخرون، ط2، ص219. د.ت، القاهرة، عاقل، فاخر، معجم علم النفس، إنكليزي-فرنسي-عربي، دار العلم للملايين، بيروت، 1971، ص42، 96.

(2) وكي نوضح الصورة فإننا نشبه التيار هنا بالهواء المتدافع بصورة موجات متغيرة بالقوة والسرعة، وهذا الهواء المندفع بأشكاله المتغيرة لا بد له من المرور على مناطق متعددة، تحتوي على أشياء كثيرة، فقوة اندفاع الهواء –التيار- هي التي تحدد ما تحمله معها من هذه الأشياء من حيث الحجم والوزن، فينقلها من منطقة إلى أخرى، أو من موقع في منطقة ما إلى موقع آخر في نفس المنطقة تبعاً لقوة اندفاع التيار. ويمثل الحجم والوزن هنا نوعية الأفكار وقوالب الصور التي توضع بها هذه الأفكار، إذن يتزود التيار بالأفكار والصور التي تمكنه قوته من حملها.

ويمكننا القول إن المادة التي يحملها التيار الذي يمر من فوق مناطق الوعي ما هي إلا صورة الانفعالات الداخلية لمشاعر الشخصية وأحاسيسها، وهي تقوى وتضعف حسب محتويات ومكونات منطقة الوعي التي تمر فوقها.

وكما أن قوة تيار الهواء المارة فوق البحر هي التي تتسبب في تدافع الأمواج وقوّتها، تكون ناتجة –قوة تيار الهواء- عن عوامل ذاتية وأخرى خارجية –كدوران الأرض حول نفسها، وحول غيرها من الكواكب- فإن تدفق الأفكار والصور من منطقة الوعي، يخضع لعوامل داخلية وخارجية، تتأثر بها المشاعر والأحاسيس أثناء مرورها فوق المراكز التي تتشكل منها مناطق الوعي، مما يؤدي إلى تنوعها من حيث الانسجام والتضاد، نستنتج من ذلك أن التيار ما هو إلا ناقل أو حامل لمحتويات الوعي، فهل هناك علاقة تأثير متبادل بين التيار والوعي؟، نقول نعم، ويمكن أن نصف هذه العلاقة بالتأثير الطردي.

(3) نقلاً عن: همفري، ص16.

ما قبل الكلام، وتوجد نقطة يتداخل عندها هذان المستويان"[1]، وهذه المستويات سندرسها في المبحث الثاني.

إن مصطلح الوعي له معانٍ كثيرة، لعل من أهمها: التنبيه الكلي للشخص، وحالة التنبيه العادية، وحالات الوعي، باستثناء حالة التنبيه العادية، تُعد حالات وعي متغيرة، وهذه الحالات يمكن أن تحدث بصورة طبيعية –عفوية- أو أن تحدث عن قصد وتعمد[2]. أما كيفية الاستدلال على الوعي المتنبه العادي –التي سنحتاجها في دراستنا هذه- فتتم عن طريق التذكر والانطباعات الكلية للشخصية، والاستعاضة عنها بالصوت المرتفع للتفكير، والتسجيل الميكانيكي لما يطوف في ذهنية الشخصية أثناء تأديتها لعمل ما[3].

وتجدر الإشارة هنا إلى بعض من الحالات الطبيعية للاوعي، مثل: الأحلام، المرض، والتوهم، والتصور والاعتقاد، وغيرها، أما حالات الوعي المتغيرة فيمكن أحداثها بوسائل لا حصر لها، مثل: الغناء، الصوم، التركيز على شيء ما بشدة، والتنفس بسرعة.

ويعتقد عالم النفس "روبرت أونشاتين" أن الأنواع المتغيرة من الوعي محببة إلى نفوس الأفراد لأسباب ثلاثة:

أولاً: تعمق جوانب الحياة الحسية والعاطفية.

ثانياً: تنتج شعوراً بالوحدة والاتحاد مع الآخرين.

ثالثاً: تزود الأفراد بلحظات من السلام والهدوء.

ويمكننا تلخيص طبيعة الوعي المتنبه بتحديد وظائف نشطة يمكن تحديد أهمها: بالتخطيط، والتدريب والتعلم والتعليم، وممارسة الرقابة على السلوك، أما الوظائف المستقبلية، فتتمثل في التنبه العادي للأفكار والعواطف والتخيلات، وما

---

(1) نفسه، ص17.

(2) انظر: دافيدوف، ص292، الحنفي، عبد المنعم، موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، إنجليـزي-عربـي، ج1، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1975، ص398.

(3) انظر: دافيدوف، ص295، وسنرى لاحقاً من خلال التطبيق في الفصول القادمة إن كان ذلك ينطبق علـى شخصيات عبد الرحمن منيف الروائية أم لا.

شابه ذلك[1]. ويرى بعض علماء النفس: أن الوعي "يتأثر بأجهزة ثانوية متماثلة، موجودة في المخ، بما فيها الأجهزة الثانوية التي تتحكم في الذاكرة والعواطف والخيالات"[2].

ويؤكد علماء النفس أن الانتباه يقوم بدور مهم في توجيه الوعي، إذ يسمح أو يمنع بعض أنواع الخبرات من دخول دائرة الوعي، فملايين الأحداث تقع في لحظة معينة، ولكن القليل منها قد يبقى في وعينا، أو يمكن استدعاء القليل منها لحظة الحاجة إليها، ولهذا إذا تغيرت أنماط الانتباه فإن أجهزة متعددة تقوم بعملية التحكم، ففي حالات الوعي المتغيرة قد يتعدل الانتباه أوتوماتيكياً، وبهذا تتحكم الأجهزة الثانوية في السلوك[3]. فالوعي المتنبه العادي دائم التغيير. وغالباً ما يتم هذا التغيير بطرق محسوسة، تحدث دون أن نلاحظها، وأحياناً يكون تنبهنا وجدانياً، وأحياناً أخرى يكون الوعي لدينا عقلياً تحليلياً. ويتغير الوعي تبعاً للشعور بالتعب أو غيره، وتشكل الظروف البيئية محتوى الوعي[4].

فما هو محتوى الوعي؟ ولاسيما ما يتعلق منه بتجربة وعي الروائي، إذ إننا نتناول الوعي كمصطلح أدبي أولاً، وكيف يمكن أن يثري تصوير الحالات الداخلية ثانياً[5].

يشير (هنري جيمس) إلى أن الوعي ما هو إلا تجربة لا تُحد أبداً، ولا تكتمل، ويرى أن منطقة الشعور هي منطقة التجربة، فالوعي هو وعي الإنسان بالتجربة الإنسانية التي تشمل الأحاسيس والذكريات والمشاعر، والمفاهيم، والأوهام، والتخيلات، بالإضافة إلى الحدس، والرؤية، والبصيرة[6].

---

(1) انظر: نفسه، ص293-295، عكاشة، أحمد، علم النفس الفسيولوجي، دار المعارف، ط4، القاهرة، 1977، ص120-131.

(2) نفسه، ص293-295.

(3) انظر: نفسه، ص296، دالبييز، رولان، طريقة التحليل النفسي والعقيدة الفرويديـة، ت: حـافظ الجمـالي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-بغداد، 1984، ص327.

(4) دافيدوف، ص296-297.

(5) انظر: همفري، ص23.

(6) انظر: نفسه، ص24.

فمحتوى الوعي هو: "التجربة العقلية والروحية من جانبيها المتصلين بالماهية والكيفية. وتشتمل الماهية على أنواع التجارب العقلية من الأحاسيس، والذكريات، والتخيلات، والمفاهيم وألوان الحدس، كما تشتمل الكيفية على ألوان الرمز، والمشاعر، وعمليات التداعي"[1]. وإذا ما دققنا في هذه المحتويات سنجدها من أهم العناصر التي يقوم عليها تيار الوعي.

ومن خصائص الوعي: "أن يتداعى بأفكار أو صور متداخلة حيناً ومنسابة بفطنة حيناً آخر. فكرة فكرة أو صورة صورة، وفي كلا الحالين ما أغلب أن يربكا المستمع، لكن محاكاة التداعي بالكلمات غالباً ما تعوض المتأمل المختلي بمغزى مؤثر خلاق يفرض على التداعي أن يكون تداعياً مترابطاً، وهكذا يصبح أسلوباً بدل كونه سلوكاً. وعليه يمكن اعتباره تشويهاً"[2]. ولقد سبق الحديث عن خاصية تنوع الوعي التي نضيف إليها خاصية التدفق المتقطع للوعي الإنساني، مما يسمح "للعالم الظاهراتي المتنوع بأن يرمي بثقله الكامل، وهكذا يتعزز الشعور لكن يسترخي العقل بانتباه استيعابي، أو بالرؤية دون نظر... وهي الحالة التي لا يكون فيها شيء في بؤرة التركيز، لكن مع ذلك، فللمرء إحساس ضبابي بالأشياء"[3]. إذن فالوعي هو مكونات التجربة الإنسانية للشخصية بكامل أبعادها الذاتية والعمومية.

تركيب المصطلح:

على ضوء التناول السابق لمصطلحي (تيار) و(وعي) فما هو التعريف العلمي لتيار الوعي كأسلوب روائي؟

من خلال مطالعتنا لما وقع بين أيدينا من دراسات حول تيار الوعي، لم نجد مصطلحاً نقدياً زئبقياً يماثله في القدرة على التفلت من بين أيدي الباحثين والنقاد، ولعل تعدد تسمياته من ناحية، وتناول تقنية من تقنياته على أنه هو من ناحية أخرى،

---

(1) نفسه، ص24، انظر: فرويد، سيجموند، خمس حالات من التحليل النفسي، ت: صلاح مخيمر، عبده ميخائيل، ج2، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت، ص843.

(2) ويست، ص22.

(3) نفسه، ص22.

خير دليل على ما يتمتع به هذا المصطلح من قدرة على التفلت، مما أدى إلى الاختلاف في تعريفه[1].

فمن الناحية الأولى نجد أن الباحثين لم يتفقوا على تسمية واحدة له، (فماي سنكلير) تطلق عليه "الشعور" في تناولها لروايات (دورثي ريتشاردسون)[2]، و(بول ويست) يطلق عليه الاستنساخ أو المحاكاة[3]، أما (جارلز سنو) فيطلق عليه الإحساس[4]، ويسميه (وليم جيمس) "تداعي الفكرة"[5]، وأطلق عليه البعض اسم "الوعي الداخلي"[6]، ومن الناحية الأخرى تناول العديد من الباحثين تيار الوعي من خلال تقنية من تقنياته على أنه هو تيار الوعي، (فديفيد لودج) يرى أن تيار الوعي ما هو إلا المنولوج –سواء أكان المنولوج الداخلي أم المنولوج الحر غير المباشر (المونولوج الخارجي)، وطبق ذلك على (فرجينيا وولف وجيمس جويس)[7].

ونجد (بول ويست) يختزل تيار الوعي بتقنية "التغير المتواصل"، ويضع له الحدود والدوائر، ويصفه بالتغيّر المتواصل الغزير[8].

وأطلق عليه (ر.أ. سكوت جيمس)، وإن كان بصورة غير مباشرة، اسم الحدس الذي هو تقنية من التقنيات المستعملة في تيار الوعي. وجاء ذلك في تناوله للحدس عند (كروس)، إذ يرى أن العمل الفني يكون دائماً داخلياً، فالفنان يعيد إنتاج حدسياته التي تتضمن حقيقة إنتاجها[9].

---

(1) انظر: همفري، ص8، 18-20، غنايم، ص9-10، 12.

(2) Water Allen, The English Novel, Penguin, 1970, p.345.

(3) انظر: ويست، ص12، 16.

(4) انظر: نفسه، ص61، 62.

(5) انظر: نفسه، ص15، 22، همفري، ص9، 20.

(6) انظر: همفري، ص20، ويست، ص26.

(7) انظر: لودج، ص49-6-، معتوق، ص159-164.

(8) انظر: ويست، ص9، 11، 24، 169، والحقيقة أن مصطلحات المنولوج الداخلي أو المونولوج الحر غير المباشر يدرسان الآن في المناهج الشكلانية ضمن ما يسمى بالصيغة السردية، وهي طريقة إرسال الكلام أو المروي. انظر: يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، بيروت-الدار البيضاء، 1993، ص195-203.

(9) انظر: جيمس، ر.أ. سكوت، صناعة الأدب، ت: هاشم الهنداوي، بغداد، 1986، ص270.

تيار الوعي في الدراسات النقدية العربية:

اهتمت الدراسات النقدية العربية بدراسة تيار الوعي، وهو مصطلح حديث استمد من المصطلحات الغربية التي اجتهد بعض الباحثين، في ترجمته. والمسائل التي يتعرض إليها المصطلح هي مسائل أو مشكلات حديثة، تعود إلى مرحلة الوعي بالخصائص الأسلوبية والنوعية للفن الروائي الحديث(1)، ويمكن تقسيم الدراسات العربية التي تناولت المصطلح إلى ثلاثة أقسام، هي:

القسم الأول: دراسات علمية منهجية متحفظة ورصينة تناولت المصطلح بنوع من الحذر، ولم تحاول تطبيقه على الروايات العربية إلا بصورة عامة، فلم تتوسع بتفاصيل المصطلح في دراساتها التطبيقية، وربما يعود حذرها إلى عدم الرغبة في تناول مصطلح لم تحدد أو تعرف ملامحه بصورة دقيقة أو واضحة بعد، فخافت الانزلاق إلى آراء نقدية قد تحسب عليها لاحقاً. وهذه الدراسات كثيرة جداً، ومنها على سبيل المثال لا الحصر دراسة محمد غنيمي هلال في كتابه، (النقد الأدبي الحديث)، محمد يوسف نجم في كتابه (فن القصة). ومحمود الربيعي (قراءة الرواية، نماذج من نجيب محفوظ)(2)، ومثال على تحفظ ورصانة هذه الدراسات – على سبيل المثال لا الحصر- دراسة محمد الشوابكة، (السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف)، إذ تعرض لعدد من المسائل التي تتعلق بالمصطلح، ولكنه لم ينسبها إليه(3). ومثال آخر هو عبد الحميد المحادين (التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف)، فقد تعرض بين ثنايا دراسته لعدد من المسائل المتعلقة بتيار الوعي ولكنه لم ينسبها إليه، لاسيما ما يتعلق منها بالزمن، والارتهان والراوي.

---

(1) انظر: همفري، ص3-11 (مقدمة المترجم). غنايم، ص5-49، هلال، ص510، 512، 519-523، 551-572.

(2) يمكن للقارئ العودة إلى ثبت المصادر والمراجع للتعرف على هذه المراجع في ثبت هذه الدراسة أو بين ثنايا فصولها.

(3) انظر: ص 142 من هذه الرسالة.

القسم الثاني: دراسات تناولت المصطلح وبعض المسائل التي يثيرها، وهي لا تقل رصانة عن دراسات القسم الأول، ولكنها تخلت عن الحذر، ومن هذه الدراسات –على سبيل المثال لا الحصر- دراسة محمود غنايم (تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة)، وعلى الرغم من تخلي هذه الدراسة عن الحذر إلا أنها مالت إلى التناول العام للمسائل التي يثيرها هذا المصطلح، ولم تتناول كثيراً من تفصيلاته ولاسيما في الجانب التطبيقي منها. ويماثلها دراسة يحيى عبد الدايم (تيار الوعي في الرواية اللبنانية). ودراسة محمود الحسيني (تيار الوعي في الرواية المصرية المعاصرة)، وتنقسم هذه الدراسة قسمين أحدهما تنظيري والآخر تطبيقي، ومالت هذه الدراسة إلى التحليل النفسي حتى الإغراق، مبتعدة، في كثير من الأحيان، عن مفاهيم تيار الوعي، وإن تناولت المنولوج الداخلي الذي خلطت بينه وبين مناجاة النفس، وقد أشار في معرض حديثه عن الرواية المصرية في مرحلة السبعينات، إلى تطور مصطلح تيار الوعي إلى مصطلح (الوعي الانفعالي)، ويرى أن الرواية قد خطت بهذا المصطلح خطوات واسعة نحو استكمال شكلها الفني، واستبدلت أدوات الربط والتسلسل المنطقي للوعي عند الشخصية إلى تشتت وتمزق وتفكك وتعدد مستويات إدراك الوعي[1]، ومن هذه الدراسات، أيضاً، دراسة صالح بن غرم الله بن زياد، (تيار الوعي في القصة السعودية القصيرة)، وهذه الدراسة انقسمت أيضاً قسمين: نظري، يتناول المفهوم الاصطلاحي لتيار الوعي، وتكوينه الفني وتفاعلاته في بعض الدراسات الغربية، والقسم الثاني جانب تطبيقي على القصة القصيرة السعودية[2].

---

(1) انظر: الحسيني، محمود، تيار الوعي في الرواية المصرية، مطبوعات الرافعي، طنطـا، 1995، ص17، 28، 86، 90.

(2) ابن زياد، صالح بن غرم الله، (تيار الوعي في القصة السعودية)، مجلة العلوم التربوية والإسلامية، جامعة الملك خالد، أبها، المملكة العربية السعودية، 1421هـ، حادي، أحلام عبد اللطيف، جماليات اللغة في القصة القصيرة (قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت-الـدار البيـضاء، 2004، وانظر للاطلاع: ابن جلون، العربي، تيار الوعي في الأدب المغربي المعاصر (دراسـات نقديـة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1983.

وهناك العديد من الدراسات التي لا يتسع المجال لتناولها هنا، والملاحظ على هذه الدراسات ميلها إلى العمومية من ناحية، وأخذها مفهوم المصطلح من مصادر غربية اعتمدت على كل من دراسات، (روبرت همفري) و(ماي سنكلير)، و(بول ويست) و(ديفيد لودج)، وغيرهم.

وهذه الدراسات تختلف عن دراستنا هذه في جانب مهم، وهو تطبيقها للمصطلح الغربي كما هو في الدراسات الغربية، دون التعرض إلى الفنيات الداخلة في تركيبة تيار الوعي، وميلها إلى التحليل النفسي في أغلب الأحيان.

ومن هنا فإن دراستنا هذه حاولت استنباط مفاهيم تيار الوعي من داخل العمل الروائي، لا فرضها عليه من الخارج، إلى جانب الإفادة من الدراسات العربية والغربية، ومما هو متوافر في العمل الروائي، ولهذا فقد وجدت في دراسة (روبرت همفري) معيناً جيداً لهذه الدراسة.

أما القسم الثالث: وهو القسم الذي نعتقد أنه ابتعد عن المنهجية العلمية ورصانتها، ومال إلى العمومية، وإصدار الأحكام النقدية دون أي سند لهذا الحكم أو ذاك.

ولقد راجعت مختلف الدراسات السابقة، لعلي أجد تعريفاً واضحاً لتيار الوعي واستعمالاته، غير تعريف واستعمالات (روبرت همفري)، ومن سبق ذكرهم في بداية حديثنا عن تركيب المصطلح، فلم أجد بين ثناياها إلا التعرض للمصطلح بصورة عمومية، وعلى نحو يكون معه الرأي النقدي النظري منفصلاً عن الرأي النقدي التطبيقي.

ولا أبالغ إن قلت إن ثمة افتقاراً للتناغم النظري مع التطبيقي أو مصاحبة الثاني للأول، ولاسيما في الدراسات والمقالات والأبحاث النقدية التي تعالج الرواية العربية، في القسم الثالث من الدراسات السابقة.

وسأضرب هنا بعض الأمثلة لتتضح الصورة؛ يقول زكي العيلة في تعليقه على أقاصيص خالد السّروجي: "وعبر السارد العليم الذي يستعين أحياناً بتقنية تيار الوعي نتحسس حجم معاناة وتمزقات ذلك البطل الذي يعيش في خرابة معزولة"[(1)].

وعند مطالعة المقال النقدي كاملاً، والعودة إلى أقاصيص خالد السروجي لا نجد أي استخدام لأي من تقنيات تيار الوعي أو أي توضيح لكيفية استخدام هذه التقنيات من قِبل الناقد[(2)]، ولقد جازف بعض الدارسين في فهمهم لتيار الوعي، ولنلاحظ هنا إطلاق الأحكام النقدية العامة، يقول علي بدرة: "بل إن أكثر روايات المرأة التي تناولت الحرب تفيد من تقنيات روايات تيار الوعي لفرجينيا وولف وجيمس جويس ووليم فوكنر، مثل تقنية كتابة اليوميات، ضمير المتكلم، التقاطع الواضح بين صوت الساردة وسيرتها الذاتية، العوامل المختلطة في الفضاءات الزمانية والمكانية، وفي أصوات الشخصيات، تفكك الزمان والمكان، حضور جسدية النص، الانكسار، الإحباط، لغة القهر، بل تطغى على جميع هذه الروايات رومانسية شفيفة، نابضة، منكسرة، قليلة الثرثرة، مصابة بالرتابة أحياناً، وتقدم اضطرابها وانكسارها عبر لغة شعرية واضحة"[(3)]، فهل هذه هي تقنيات تيار الوعي، وهل كل رواية أو قصة تتحدث عن الحرب أو المرأة هي تيار وعي؟، وعلى الرغم من وجود ملمحين لتيار الوعي في النص، إلا أنهما أطلقا على وجه التعميم لا التحديد.

ويبدو أن استعمال مصطلح تيار الوعي في المقالات والدراسات النقدية الروائية العربية أصبح تعبيراً عن ثقافة الدارس أو الناقد أو كاتب مقال النقد الروائي، ومن هنا لم نجد إلاّ بعض الدراسات الجادة القليلة لتيار الوعي.

وهذا جانب آخر من الاستعمال الثقافي العام لمصطلح تيار الوعي، ولكن برأي نقدي أقل ما يقال فيه، إنه أطلق بلا تدقيق أو روية أو دراسة: "وبعدها صدرت

---

(1) العيلة، زكي، تشوهات المرحلة في أقاصيص خالد السروجي، موقع المنتدى العربي الموحد، 2006/04/11.

(2) انظر: السروجي، خالد، المجموعة القصصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة كتاب الاتحاد، ط1، القاهرة، 2005.

(3) بدر، علي، بانوراما الحرب والنساء، (سقوط ميثولوجيا المنزل وصعود أوديسا الجسد)، موقع مجلة تايكي، 2006/04/12.

"العودة إلى الحب" وهي من الروايات القليلة التي استخدمت تقنية تيار الوعي في مزج الذاتي بالموضوعي والخاص بالعام"[1]، فلم يوضح لنا الناقد كيف تم مزج ذلك، أو ما هي تقنية تيار الوعي التي تم استخدامها في المزج، وهل اطلع على كافة الروايات العربية؟

ولعل مثل هذه الآراء النقدية هو ما دفع كمال أبو ديب إلى القول عن النقد العربي: "إنه ما زال هشاً، ذوقياً، جزئياً، وقاصراً"[2].

ومن الآراء المتضاربة عند بعض الباحثين نقرأ: "... لكن الاتجاه السائد اليوم هو أن تيار الوعي ليس اسماً لتكنيك ما، بل اسماً لنوع أدبي"[3]، فمفردة تكنيك هنا تعني تقنية فنية أسلوبية، فبعد أن ينفي هذا الناقد الأسلوبية عن تيار الوعي، يعود إلى القول: "وبالإضافة إلى أسلوب تيار الوعي ودوره في التعبير عن الراوي الداخلي، سعياً إلى مزيد من الاتجاه نحو جوانية أوسع..."[4]. فهذا الناقد يرى تيار الوعي نوعاً أدبياً، ومن ثم يرى له أسلوباً، فهل هو نوع أدبي أم أسلوب أدبي[5]، وهنا يرى (روبرت همفري): "أن قصص تيار الوعي هي –بالضرورة- قضية مهارة فنية، ويعتمد الإنتاج الناجح فيه على إمكانيات فنية تتجاوز إمكانيات أي نوع قصصي آخر، ولأن الأمر كذلك فإن أي دراسة لهذا النوع ينبغي أن تكون بحثاً في الأسلوب... وتيار الوعي ليس تكنيكاً لذات التكنيك لكنه أسلوب يعتمد على إدراك قوة الدراما التي تعتمل في أذهان البشر"[6].

---

(1) عبد الله، عبد البديع، ندوة في (أدب ونقد) عن (المرايا المتقابلة)، مجلة أدب ونقد، القاهرة، 2003/07/24، موقع ميدل إيست أون لاين، 2006/04/17.

(2) أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص19، انظر: نفسه.

(3) الخطيب، أحمد موسى، كم بدت السماء قريبة!!، مقاربة عصرية، موقع بتول الخضيري، 2006/04/15.

(4) نفسه. وانظر للاطلاع: الخضيري، بتول، كم بدت السماء قريبة!!، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1996، ص4.

(5) انظر: عياد، شكري محمد، الأدب في عالم متغير، المطبعة الثقافية، القاهرة، 1971، ص91، 93، 98، 103، غزوان، عناد، أصداء دراسات أدبية، الفصل السابع (المصطلح النقدي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، موقع اتحاد الكتاب العرب، 2006/04/25.

(6) همفري، ص40.

فهل تطابق رأي (همفري) مع رأي الخطيب؟ نعتقد أن الخطيب قد خلط بين النوع الأدبي والأسلوب الأدبي، وربّما يعود ذلك إلى تفلّت المصطلح وزئبقيته من ناحية، وعدم وضوح التمييز بين الأسلوب والنوع الأدبي من ناحية أخرى، وجاء رأي (همفري) مؤكداً أن تيار الوعي هو تكنيك أسلوبي لا يستخدم لذاته وإنما كوسيلة تمكن الروائي من الوصول إلى إدراك قوة الدراما التي تعتمل في أذهان البشر، وهو بذلك متناقض كلياً مع رأي الخطيب الذي ينفي أن يكون تيار الوعي اسماً لتكنيك ما. هذا جانب، ومن جانب آخر، يبدو للقارئ أن (همفري) اعتبر تيار الوعي نوعاً أدبياً قصصياً، من خلال عباراته: "..إمكانيات أي نوع قصصي آخر"، وقوله: "فإن أي دراسة لهذا النوع ينبغي.."[1]، فمفردة نوع.. -على ما نعتقد- يقصد بها (همفري) هنا التقنية الفنية، وليس النوع الأدبي[2]، لأنه يؤكد على أن تكون بحثاً في الأسلوب.

وهنا نؤكد أن تيار الوعي هو أسلوب وليس نوعاً أدبياً، ونستدل على ذلك بكتابة الرواية بأسلوب المذكرات اليومية والرسائل المتبادلة التي يستعاض عنها برواية تيار الوعي بما يعتمل في أذهان الشخصيات. وهي أيضاً تشبه الرواية الأسطورية أو الرمزية التي تستخدم الرمز أو الأسطورة كأسلوب في عرض الأحداث والشخصيات، وبيئاتها الزمانية والمكانية، وإذا ما غصنا في نقطة أعمق نجد تقاطعاً واضحاً في فهم تيار الوعي عند بعض الباحثين، يقول غنايم: "أما روبرت همفري فيرى أن رواية تيار الوعي تتميز بموضوعها... أكثر من تكنيكها وأهدافها ومغازيها،... فموضوعها وعي الشخصية، لكن هذا التعريف يبدو لنا غير

---

(1) انظر: عياد، ص103.

(2) انظر: ويليل، رينيه، وأوستن وراين، نظرية الأدب، ت: محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 1981، ص237-265، وانظر تحديداً ص238، الفقرة الثانية، وهو يقول: فإذا كانت الملحمة والرواية أشكالاً مركبة، فعلينا من أجل التوصل لأنواع مجردة أن نفك أجزاءها المؤلفة لها إلى شيء مثل (السرد الصرف) و(السرد خلال حوار) مسرحية غير ممثلة وبذلك تغدو الأنواع الثلاثة المجردة هي: السرد، الحوار، الأغنية. وهكذا فإن الأنواع الأدبية الثلاثة، بعد أن أرجعت إلى أصولها وطبقت، وجعلت متسقة غدت أكثر جذرية، لنقل من الوصف والعرض والسرد"، ص240.
"وعلى وجه العموم، فإن مفهومنا عن النوع ينبغي أن يتكئ على الجانب الشكلي"، ص245.

كافٍ، إذ يمكن بناء عليه ضم روايات كثيرة تتعرض للحياة الداخلية للشخصيات إلى رواية تيار الوعي"[1].

إن هذا الخلط بين المضمون والموضوع أوقع الباحث في رأي نقدي قد تم بناؤه على فهم خاطئ لرأي (روبرت همفري)[2]، ولاسيما عندما قال إن هذا التعريف غير كافٍ، ويدخل روايات في تيار الوعي ليست منه، ونعتقد أن هذا الخلط –هنا- قد وقع بسبب الاعتقاد بأن رواية تيار الوعي تتشكل من قصة واحدة تقع على محور نظمي واحد، في حين أن رواية تيار الوعي تتشكل من قصتين: الأولى خارجية ولها محور نظمي خاص بها، وقصة داخلية ولها محور نظمي خاص بها أيضاً، ووقع الخلط هنا بسبب عدم وضوح فكرة (روبرت همفري) التي أشار فيها إلى: "أن الوعي المصور يخدمنا بوصفه (شاشة) تعرض عليها المادة في هذه الروايات"، إذن لدينا الشاشة وهي القصة الخارجية، والمادة التي تعرض من خلال هذه الشاشة، وهي القصة الداخلية، فماذا يقول (روبرت همفري): "أسرع ما تعرف به رواية تيار الوعي هو مضمونها، فذلك هو ما يميزها، لا ألوان التكنيك فيها، ولا أهدافها ولا موضوعها، ولذلك يثبت بالتحليل أن الروايات التي يقال عنها إنها تستخدم تكنيك تيار الوعي بدرجة كبيرة هي الروايات التي يحتوي مضمونها الجوهري على وعي شخصية أو أكثر، أي أن الوعي المصور يخدمنا بوصفه "شاشة" تعرض عليها المادة في هذه الروايات"[3].

إذن يميز (همفري) بين الموضوع والمضمون، ويحدد المضمون في وعي الشخصيات، ولا يطلق له العنان؛ لأن هذا المضمون يجب أن يتشكل في منطقة ما قبل الكلام، وهو بذلك يخرج عنصر الزمن نهائياً كما سيأتي لاحقاً، وهذا الحصر واضح في قوله السابق: "...إدراك قوة الدراما التي تعتمل في أذهان البشر".

وعنصر الزمان يكتسب أهميته بعد خروج المضمون من منطقة ما قبل الكلام إلى منطقة الكلام أو ما بعدها، كما سيأتي الحديث في المبحث الثاني عن ذلك.

---

(1) غنايم، ص9-10، وانظر: ص11.

(2) ولمعرفة المزيد من التفصيل حول هذا الموضوع، انظر: زمن تيار الوعي، ص78، من هذه الرسالة.

(3) همفري، ص16.

فالباحث السابق لم يكتفِ بالخلط بين الموضوع والمضمون في وعي الشخصية الروائية[1]، وإنما اعتبر جزءاً من تقديم (همفري) لتعريفه هو التعريف ذاته، فبنى عليه آراء نقدية أقل ما يقال فيها إنها غير دقيقة.

فما هو تعريف (روبرت همفري) لتيار الوعي.

المفهوم الاصطلاحي لتيار الوعي:

يعرّف (همفري) قصص تيار الوعي بأنه: "نوع من القصص يركز فيه أساساً على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات"[2].

ربما يفهم القارئ النوع الأدبي بشكل مغاير لما قصده (همفري). إن (همفري) يرى أن تيار الوعي "نوع من القصص"، نقول هنا إنّنا من خلال مطالعتنا للكثير من الدراسات التي تناولت هذا الموضوع، نجد أن مفردة (نوع) هنا يقصد بها ضرب أو جزء أو بعض من القصص، تركز على ارتياد... أي تستخدم تيار الوعي، ويبدو لنا أن الترجمة لعبت دوراً في الخلط بين معاني الكلمات المترادفة، هذا من جانب، ومن جانب آخر يبدو لنا أن هذا الخلط ناتج عن: "نقطة ضعف الأسلوبيات الوظيفية ألا وهي مشكلة المنظور المعياري، وعلى الرغم من أن الأسلوبيات الوظيفية –ثنائية كانت أم تعددية- تعتمد على الشكل، فلا توجد البتة معايير عملية بحيث يمكن للمرء أن يكتشف عن طريقها وظيفة (أو وظائف) التعبير... فإن النظرية الوظيفية لم تكن قادرة على تقديم معايير لبيان الوظيفة (أو الأثر الأسلوبي أو القيمة) للنص ... إن الصعوبات في اعتماد الوظيفة كمنظور معياري في بيان الشكل الأسلوبي معروفة لدى العديد ممن يمارسون الأسلوبيات الوظيفية وأحدهم (روجر فاولر)"[3]، وباختصار يمكننا القول إن عدم دقة تحديد

---

(1) لا نريد –هنا- الخوض في الفارق بين المضمون والموضوع، ونترك ذلك للقارئ، لاسيما أن ذلك سـيقودنا إلى الخوض في الشكل والمضمون.

(2) همفري، ص20.

(3) تالبوت. ج. تايلور، ومايكل تولان، التيارات الحديثة في الأسلوبيات، تحرير: جين جـاك ويبـر، (قـارئ الأسلوبيات من رومن جاكبسون حتى الوقت الراهن. ت: عبد الجبار العويد، مجلة الآداب الأجنبية، ع 99-100، صيف، 1999، موقع اتحاد الكتاب العرب، 2006/03/28.

الوظيفة لأسلوب تيار الوعي قد أوقع بعض الباحثين في الخلط بين النوع الأدبي والوظيفة الأسلوبية في النص الأدبي بسبب تداخل كل منهما.

ويرى محمد شوابكة في معرض ملاحظاته على هذه الدراسة "أن النوع أو الجنس الأدبي يطلق على نصوص متشابهة في البناء تتوافر على قوانين خاصة، أو سمات تكاد تكون قارة –مستقرة-، فالنص إذا كان حكائياً، يشكله في الغالب تآزر بطلٍ وراوٍ، ويبنى من بدئه إلى ختامه على السجع المطلق مع تعويلٍ على تكدٍ –هو جنس أدبي أطلق عليه العرب المقامة- أما تيار الوعي فهو تقنية فنية. أسلوب يتبناه المبدع في نصوصه سواء أكانت شعرية أم نثرية، سرداً أم نوعاً أدبياً"[(1)].

وعرفه (وليم جيمس) بأنه: "جريان الذهن الذي يفترض فيه عدم الانتهاء والاستواء، فهو لا يظهر متقطع الأسباب فحسب، ولذلك فكلمات مثل (نهر) أو تيار يمكن أن تكون استعارة ملائمة له. إنه ممزق تماماً، إنّه يفيض... دعنا نسمهِ تيار الأفكار أو الوعي، أو الحياة الخصوصية"[(2)]، وباستثناء التعريفين السابقين فإننا لم نجد تعريفاً واضحاً ومحدداً في الدراسات التي وقعت بين أيدينا، وما وجدناه في هذه الدراسات لا يمكننا اعتباره تعريفات لتيار الوعي بقدر ما هو آراء نقدية يغلب عليها طابع التعميم أو تكرار ما ورد في التعريفين السابقين، واتّسم بعضها بالتفصيل وبعضها الآخر بعدم الدقة والوضوح، ومن هذه الآراء: "ولو أن امرءاً تفحص روايات (تيار الوعي) لاكتشف حالاً أنه ليس فيها إعادة واقعية للعمليات الذهنية الفعلية التي تجري للشخصية، وأن تيار الوعي ليس إلا وسيلة لتأزيم العقل ولجعلنا نعلم علم اليقين ما هو نوع بنجي، معتوه فولكنر، في (الصخب والعنف) أو ما هو نوع السيدة بلوم، وإن كان هناك شيء قليل مما يبدو (علمياً) أو حتى (واقعياً) في هذه الحيلة المصطنعة"[(3)].

---

(1) الشوابكة، محمد، ملاحظات على هذه الدراسة، وانظر للاطلاع على سيرته الذاتية موقع شبكة الإنترنـت، جامعة مؤتة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، موقع جامعة مؤتة.

(2) نقلاً عن: غنايم، ص9، وانظر: همفري، ص15، ويست، ص15، هلال، ص552، 554.

(3) ويليك، ص95.

فتيار الوعي، حسب ما ورد سابقاً، ما هو إلا وسيلة تأزيم للعقل، فهو حيلة مصطنعة ليس فيها إعادة واقعية للعمليات الذهنية التي تجري للشخصية، ونقول نعم ليس فيه إعادة واقعية للعمليات الذهنية؛ لأنه لو حصل مثل هذه الإعادة لفقد كونه تياراً للوعي، ويعتقد بعضهم أن تيار الوعي "يتمثل في التحليل النفسي للشخصيات، عن طريق تفسير كل شخصية بسلوكها، وبصدى كل حدث في أعماقها، وتغيّر هذا الصدى بتغيّر الحالات. وفي هذا التفسير الموضوعي أيضاً يرمي الكاتب إلى استبطان الوعي الداخلي لشخصياته، فالأحداث لا قيمة لها إلا في كشفها عن هذا الوعي، وهم الكاتب في هذه الحالة منصرف –بخاصة- إلى الكشف عن أحد الأبعاد النفسية، وهو العمق، وقد يلجأ إلى الكشف عن هذا العمق بالحديث النفسي للشخصية... وقد يأخذ الكاتب من نفس الشخصية قطاعات مختلفة في أزمان مختلفة ليبين سطحية العاطفة أو عمقها، معتمداً على تداعي المعاني في الزمن، ومقارنة المرء بنفسه في مختلف الفترات"[(1)].

نلاحظ هنا الجمع بين الرواية السيكولوجية ورواية تيار الوعي، في بوتقة واحدة، بالإضافة إلى الأخذ برأي المدرسة السريالية.

وترى نجاح سراج "أن أسلوب تيار الوعي (المنولوج الداخلي) قد أحدث تأثيراً كبيراً في بنية القصة؛ لأنه يجسد أعمق العواطف، ويفتح قنوات في أدق مفاصل النفس البشرية، ويكشف إشاراتها السرية والرمزية، ولعل أدق تعريف له هو (قدرته على تحقيق العمق مثلما تحقق الطريقة التقليدية التوسّع)، فهو طريقة عمودية قبالة أفقية الدايلوج، ويعتبر (جيمس جويس) أول من استخدمه بشكل مبدع في نصوصه الروائية والقصصية، وتكمن تقنيته بأنه منهج للتحليل النفسي تتمظهر تموضعاته في جسد القصة، لكشف أعمق أعماق النفس البشرية"[(2)]، فالكاتبة تعرّفه بأنه القدرة على تحقيق العمق الذي هو أعمق أعماق النفس البشرية، وهي بذلك

---

(1) هلال، ص553، ولولا الخوف من الاستطراد والتكرار، لشرحنا كيفية الجمع بين الروايات النفسية والسيكولوجية وتيار الوعي، والفوارق بين هذه الروايات.

(2) سراج، نجاح، التقاء الأدوات الفنية بين القص القرآني والقصة الحديثة، مجلة آداب وفنون، موقع آداب وفنون، 2006/04/16.

تمزج، كما مزج هلال، بين روايات تيار الوعي والروايات السيكولوجية، لا بل هي تتحدث عن المذهب السريالي، والأكثر من ذلك فهي تخلط بين المنولوج الداخلي الذي سنتحدث عنه لاحقاً بتيار الوعي، مع العلم بأن المنولوج الداخلي هو تكنيك من التكنيكات التي يستخدمها تيار الوعي وليس هو تيار الوعي فقط؛ وتيار الوعي ليس له تكنيكات خاصة به أو مرتبطة به لا يستخدمها غيره من الروايات، بل يستمد تكنيكاته من الأساليب الروائية المختلفة والمتعارف عليها[1]، وهذه رؤية أخرى يقدم صاحبها –على ما نعتقد- تلخيصاً لتعريفي (همفري ووليم جيمس) اللذين ابتدعا "مصطلح تيار الوعي" وقد استقر اليوم بوصفه مصطلحاً أدبياً، يستخدم للدلالة على طريقة تقديم الجوانب الذهنية والشعورية للشخصية، إذ تهتم الرواية بالمستويات غير الكاملة، مستوى ما قبل الكلام بما فيه من كلام وأفكار ومشاعر وذكريات، وبذلك لا تخضع للمراقبة والتنظيم والسيطرة على نحو منطقي، فتبدو الذكريات والأفكار والمشاعر أشبه بتيار مضطرب في الأعماق، عندئذٍ ينكشف الكيان النفسي للشخصية"[2].

إن الملاحظ على هذا الرأي عدم الدقة في اختيار المفردات عندما قال "بما فيه من كلام وأفكار" إذ كان من الأجدى لو استعمل عبارة بما يدور فيها من تداعي الأفكار والمشاعر والذكريات؛ لأن هذا التداعي لم يصبح كلاماً بعد، ولو أصبح كلاماً لما أصبح تيار وعي، وسنكتفي هنا بما أوردناه من تعريفات وآراء لتيار الوعي، مع أن هناك العشرات من أمثال هذه الآراء والدراسات التي لا يتسع المجال لذكرها هنا.

وقبل أن نخلص إلى تعريف خاص لتيار الوعي من الأعمال الروائية والدراسات العلمية والنقدية، فإنّنا سنقدم تلخيصاً لبعض العناصر الداخلة في تعريف تيار الوعي، ولعل من أهم هذه العناصر:

---

(1) انظر: دون مؤلف، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، الجزء الثاني، موقع شبكة الفصيح لعلوم اللغة العربية، 2006/04/20.

(2) نفسه، موقع شبكة الفصيح.

أولاً: الزمن في تيار الوعي:

لقد اصطلحنا على هذا الزمن اسم الزمن الطبقي المتراكب[1]، وهذا الزمن يتكون من:

أ. الزمن الطولي الواقع على المحور النظمي للنواة، وهي القصة الخارجية.

ب. الزمن التخيلي النفسي؛ وهو زمن جريان الذهن أثناء وقوع حدث من الأحداث أو أي صورة من صور السرد للقصة الخارجية كمحفز لاستثارة جريان الذهن ليتداعى في القصة الداخلية، وهذا هو زمن التداعي.

ج. زمن حصول ما جرى به الذهن من صور وأفكار وأحداث أو أي شيء جرى به الذهن في منطقة ما قبل الكلام، وهذا الزمن، وإن كان باطنياً داخلياً، إلا أنه يسلك مساراً يشبه مسار الزمن الطولي الواقع على المحور النظمي للنواة ولكنه يمثل مسار القصة الداخلية[2].

وما يهمنا هنا هو زمن جريان الذهن؛ لأنه –على ما نعتقد- أهم ما يميز رواية تيار الوعي عن غيرها من الروايات ولاسيما السيكولوجية، إن هذا الزمن لا يقع على الخط الطولي للمحور النظمي للنواة، وإنما يخلق خطاً طولياً جديداً يوازي ويتجاوز الخط الطولي للمحور النظمي لها، بينما الروايات الأخرى ينتظمها الخط الطولي الواقع على المحور النظمي للنواة[3].

ثانياً: جريان الذهن في منطقة ما قبل الكلام[4]:

وهذه هي الميزة الثانية لرواية التيار عن غيرها من الروايات السيكولوجية والنفسية، إذ إن جريان الذهن يتم في منطقة ما قبل الكلام، ولا يخرج إلى المناطق الأخرى بينما الروايات الأخرى يخرج ما يجري به الذهن إلى منطقة الكلام، فيصبح ما جرى به الذهن موجوداً على المحور النظمي للنواة، مما يجعله جزءاً فاعلاً من القصة الخارجية وبالتالي لا تتكون لدينا قصة داخلية منفصلة عن القصة الخارجية

---

(1) انظر: الزمن في تيار الوعي، ص92، من هذه الدراسة.

(2) إن هذه النقطة تعني عدم الاستعمال الجزئي لتيار الوعي إلا في حالات نادرة.

(3) نقصد بالنواة المركز –الموقع- الذي تنطلق منه القصة زمنياً بغض النظر عن ترتيبها داخل العمل الروائي.

(4) انظر: منطقة ما قبل الكلام، ص 44-45 ، من هذه الدراسة.

بغض النظر عن ترابط القصة الداخلية أو عدم ترابطها مع القصة الخارجية في رواية تيار الوعي، أي أن القصة الخارجية تصبح كياناً قائماً بذاته ومن أجل ذاته وجد، بعكس ذلك في رواية التيار التي تكون فيها القصة الخارجية شاشة لعرض القصة الداخلية.

ثالثاً: الوسائل والأسلوب:

لقد ساهمت التطورات الثقافية الكبيرة التي تميز بها العصر الحديث، في تعدد أنماط التفكير الذهني، فلم يعد العقل البشري يقنع بالرؤية الواحدة للأشياء، أو حتى النسبية، ومن هنا أصبح مجال "الحياة الذي يهتم به أدب تيار الوعي هو التجربة العقلية والروحية من جانبيها المتصلين بالماهية والكيفية. وتشتمل الماهية على أنواع التجارب العقلية من الأحاسيس، والذكريات والتخيلات والمفاهيم، وألوان الحدس، كما تشتمل الكيفية على ألوان الرمز، والمشاعر وعمليات التداعي"[(1)].

وانطلاقاً من ذلك يتدفق تيار الوعي بالتجربة العقلية والروحية من منطقة ما قبل الكلام عن طريق المحفزات المثيرة للذهن، فتتم عمليات تداعي الماهية بواسطة الكيفية عن طريق وسائل: المنولوج أو مناجاة النفس، والوصف عن طريق المعلومات المستفيضة، شريطة أن تقع هذه الوسائل خارج الخط الطولي –للزمن- للمحور النظمي للنواة –القصة الخارجية- ولاسيما أن هذا الخروج سيكون ناتجاً عن تغير المحفز المثير للذهن، -على أن يكون هذا المحفز واقعاً على الخط الطولي للمحور النظمي للنواة، وجزءاً من القصة الخارجية-؛ مما يجعل تداعيات التيار –التي تشكل القصة الداخلية- ممزقة ومشتتة وغير مترابطة على المحور النظمي للقصة الداخلية من حيث الظاهر، ولكنها تتجلّى بوحدة داخلية عضوية نفسية أو منطقية.

وبهذا تكون القصة الخارجية عبارة عن مجموعة من المحفزات المثيرة للذهن، وكلّما كانت هذه المحفزات أكثر ترابطاً فيما بينها انعكس ذلك على ترابط القصة الداخلية.

---

(1) همفري، ص24.

وأخيراً، وفي ضوء كل ما سبق، يمكننا أن نعدل تعريف (روبرت همفري) لقصص تيار الوعي بأنه (أسلوب قصصي يعتمد الزمن الطبقي المتراكب لارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي بوسائل تستبطن ما يدور في ذهن الشخصيات كما هو، بهدف الكشف عن كيانها الداخلي، من خلال التداعي الحر للأفكار والصور).

2.1 مستويات الوعي في منطقة ما قبل الكلام

يقدم روائيو تيار الوعي الحياة الذهنية الصامتة لشخصياتهم الروائية وعلى نحو تبدو معه العمليات الذهنية أكثر اضطراباً وفيضاناً مما هي عليه عادة، فيكون الوعي هنا دالاً على منطقة الانتباه الذهني(1)، وهذه المنطقة تتراكم فيها المعلومات بصورة غير مترابطة ومشوشة مما يؤدي إلى تأزيم العقل بفعل المؤثرات، إذ يرى (روبرت همفري) أن منطقة الانتباه الذهني تبدأ من "منطقة ما قبل الوعي وتمر بمستويات الذهن وتصعد حتى تصل إلى أعلى مستوى في الذهن فتشمله، وهو مستوى التفكير والاتصال بالآخرين، وهذه المنطقة الأخيرة هي المنطقة التي تهتم بها كل القصص السيكولوجية تقريباً. ويختلف قصص تيار الوعي عن كل القصص السيكولوجية في أنها تهتم بالمستويات غير الكاملة التي تقع على هامش الانتباه"(2). وعلى الرغم من عدم قدرة العلماء على تحديد مستويات قاطعة للوعي ومناطقه لاسيما تلك التي تهتم بها قصص تيار الوعي.

إلا أننا وجدنا (روبرت همفري) يعتقد بإمكانية التسليم بوجود مستويات لهذا الوعي، يمكن أن تبدأ من "أدنى مستوى وهو المستوى الواقع فوق مستوى النسيان مباشرة، وتنتهي بأعلى مستوى وهو المستوى الذي يتمثل في الاتصال اللغوي... وعلى أية حال فإن هناك مستويين من الوعي يمكن التمييز بينهما على نحو ما، وهما: مستوى الكلام، ومستوى ما قبل الكلام، وتوجد نقطة يتداخل عندها هذان

---

(1) انظر: فوس. ب.م (المشرف على التأليف)، آفاق جديدة في علم النفس، ت: فؤاد أبو حطب، عالم الكتـب، القاهرة، 1973، ص108-132.

(2) همفري، ص6.

المستويان، وفيما عدا ذلك فالتمييز بينهما واضح"[1]، وبما أن المستوى الذي ندرسه هو مستوى ما قبل الكلام، فإن هذا المستوى –حسب رأي (همفري)- لا يتضمن أية أسس تتعلق بالتوصيل، فهو لا يخضع للمراقبة أو السيطرة أو التنظيم على نحو منطقي، ويشمل كل منطقة العمليات العقلية بما فيها مستويات ما قبل الكلام، ويرادف الوعي بمصطلح علم النفس[2].

ومن هنا نستخلص أن الكلام لا يكون أساسياً في التفكير أو في أي مستوى من مستويات العمليات العقلية التي تجري أثناء جريان الذهن.

وعلى ضوء ما سبق فإننا سنعرض مستويات الوعي في منطقة الانتباه الذهني وما قبل الكلام من خلال:

1. الانتباه الذهني وهامش الانتباه.
2. مفهوم وماهية ما قبل الكلام.
3. العمليات الذهنية في منطقة الانتباه وما قبل الكلام.

أولاً: الانتباه الذهني وهامش الانتباه:

أ. الانتباه الذهني:

الانتباه الذهني -كما يعرفه بعض علماء النفس- "هو العملية النفسية التي تقوم باختيار عدد من المثيرات المتواردة على النفس والتركيز عليها وتجاهل المثيرات الأخرى أو كبتها والاستجابة إليها"[3].

فالانتباه يرتبط بالمؤثرات التي تتنافس فيما بينها في قوة التأثير التي توجه هذا الانتباه[4]، وتتعدد العوامل التي تؤدي إلى تفضيل أنماط من المؤثرات على غيرها، ويمكن أن نرد بعض هذه العوامل إلى الشخصيات الروائية نفسها، أو البيئة

---

(1) نفسه، ص17.

(2) انظر: نفسه، ص17.

(3) عاقل، فاخر، علم النفس، دراسة التكيف البشري، دار العلم للملايين، ط8، بيروت، 1982، ص621.

(4) انظر: جلال، سعد، المرجع في علم النفس، مكتبة المعارف الحديثة-دار الفكر العربي، الإسكندرية-القاهرة، 1985، ص908.

التي تجري فيها أحداث القصة، ولعل من أهم العوامل التي تؤثر في منطقة الانتباه الذهني عند الشخصيات الروائية ما يأتي:

أولاً: التغيير: وهو التغير الذي يطرأ إما على حركة الشخصية أو الشخصيات الأخرى، وإما الانتقال من حدث إلى حدث آخر، وإما التغيرات التي تصيب بيئة الحدث أو الانتقال من بيئة إلى أخرى.

ثانياً: الحجم: يقوم الحجم بدور في استرعاء انتباه الشخصية الروائية أو تشتت الانتباه تبعاً لحجم وألوان الأشياء المتوافرة في بيئة الحدث.

ثالثاً: السيطرة: والسيطرة غالباً ما تكون للمثيرات الأشد على المثيرات التي تكون أضعف منها أو العكس، وذلك بحسب الرواسب الانفعالية الكامنة في نفسيات الشخصيات الروائية.

رابعاً: التكرار: وهو أن تتكرر الأحداث أو الشخصيات أو الأشياء المتوافرة في بيئة الحدث القصصي، أو أي صورة من الصور التي يثير تكرارها البواطن الكامنة في نفسية الشخصية أو ذهنها.

خامساً: الحالة العضوية للشخصية: إن المثير الذي يسيطر على الشخصية الروائية قد يثير موجات من الانفعالات الذهنية في نفسيتها، ومن أمثلة هذه المثيرات العضوية، الحزن، الفرح، الألم، الخوف، الجوع، الغربة النفسية عن البيئة المحيطة بالحدث، وما شابه ذلك.

سادساً: الاهتمامات: الشخصيات الروائية غالباً ما تكون لها اهتمامات خاصة، وقد تكون هذه الاهتمامات مرتبطة بدائرة الحدث أو غير مرتبطة بها، فقد يكون صاحب الشخصية الروائية طبيباً أو مهندساً أو عاملاً، فقد يستثار ذهنه بأي شيء له علاقة بمهنته أو هواياته أو ما شابه ذلك، فيستدعي هذا المثير ما رسب في بواطن نفسية تلك الشخصية.

سابعاً: الاحتكاك الشخصي: إن احتكاك الشخصية الروائية بأشياء أو أشخاص أو أحداث أو بيئات معينة، بصورة منتظمة أو غير منتظمة، قد تستدعي رواسب ذهنية متصلة أو غير متصلة بمثل ذلك الاحتكاك بأي صورة من صوره.

ب. هامش الانتباه:

لقد أشار (روبرت همفري) إلى أن قصص تيار الوعي تهتم بالمستويات غير الكاملة، وهي تلك المستويات التي تقع على هامش الانتباه الذهني أكثر من اهتمامها بالمستويات الكاملة للتعبير الذهني، وهو ما يفيد التشتت والتمزق والتشوش، وهنا علينا أن نوضح ما الذي يقصده (همفري) بالهامش الذهني.

لقد أشرنا سابقاً إلى أن قصص تيار الوعي تتألف من قصتين، إحداهما خارجية، وهي التي تمثل –حسب اعتقادنا- المستويات الكاملة للانتباه الذهني ولاسيما الانتباه الانتقائي[1]، والأخرى داخلية تقع على هامش الانتباه، فما المقصود بهامش الانتباه؟

على الرغم من أن دراسات علم النفس اهتمت بدراسة الانتباه الذهني وأنماطه والعوامل المساعدة على تركيزه، ولم تهتم بهامش الانتباه إلاّ من خلال كونه دالاً على عدم التركيز في الانتباه، وكلما زاد ضعف التركيز اعتبره علماء النفس مرضاً[2]، وهناك من تحدث عن هامش الشعور وكأنه يماثل هامش الانتباه[3] إلا إننا ومن خلال مطالعتنا بعض ما كتبه بعض علماء النفس حول التفكير وأنماطه، والإدراك، والانتباه، والذاكرة، والشعور، استطعنا أن نستنتج –ونأمل أن يكون استنتاجنا مقارباً للصحة- المقصود بهامش الانتباه، مع العلم أن دارسي تيار الوعي لم يهتموا كثيراً بهامش الانتباه، وورد في دراساتهم بصورة عرضية، ضمنية لا تصريحية[4].

إن المقصود بهامش الانتباه في دراستنا هذه هو الحالات العرضية التي تقع للشخصية الروائية أثناء الانتباه بسبب دخول مؤثر آخر على منطقة الانتباه الذهني، ولعل أهم صورة من صوره هو ما نسميه بالسرحان الذهني الذي يفتقد التركيز على

---

(1) انظر: جلال، ص908-944؛ عاقل، ص621-672؛ فوس، ص109، 111، 113، 116.

(2) انظر: برلاين، علم النفس المعرفي، الصراع، الإثارة، حب الاستطلاع، برايلن، ت: كريمان بدير، عـالم الكتب، بيروت، 1993، ص65-108. دافيدوف، ص295-326.

(3) انظر: العمليات العقلية في منطقة ما قبل الكلام والانتباه، ص14 من هذا البحث.

(4) انظر: ويست، كمثال: ص35، 38، 43.

حالة من الحالات، وينتقل من حالة إلى أخرى دون وجود روابط بين هذه الحالات أحياناً.

ولقد جعل روائيو تيار الوعي هامش الانتباه مادة لرواياتهم، مما جعله يماثل أو يوازي –وأبعد من- الانتباه الانتقائي. وبسبب تقطع الحالات العرضية والسرحان الذهني[1]، والصور الأخرى لهامش الانتباه فإنه يأتي مشتتاً وممزقاً، تبعاً لشدة وقوة أي من المؤثرات التي تنقل الشخصية الروائية من دائرة الانتباه إلى دائرة هامش الانتباه، أو العكس –أي الانتقال من هامش الانتباه إلى الانتباه-.

وتجدر الإشارة إلى أن المؤثرات التي ذكرناها سابقاً، تعمل في هامش الانتباه كما تعمل في الانتباه ذاته، فالمؤثر هو الذي يشد الشخصية الروائية إلى أي من الاتجاهين.

وعلى ضوء ذلك فإن تعريف الانتباه السابق ينطبق أيضاً على هامش الانتباه؛ لأن هامش الانتباه هو بحد ذاته انتباه داخلي غير مفعل أي مكبوت، أو يمكننا القول بأنه انتباه خالٍ من التركيز، وبالتالي فهو جزء من منظومة الانتباه الذهني، لاسيما أن الانتقال من منطقة الانتباه إلى هامش الانتباه لا بد له من مؤثر أقوى وأشد من المؤثر المتوافر في منطقة الانتباه الذهني، وقوة المؤثر هنا لا ترتبط بقوته الظاهرية الخارجية فحسب، وإنما ترتبط أيضاً بما تختزنه البواطن النفسية للشخصية من صور لهذا المؤثر في لحظة زمنية معينة، مع عدم إغفال وجود هذا المؤثر وسط حشد من المؤثرات المتصارعة الأخرى مما تحتفظ بها الذاكرة، فيقوم المؤثر باستدعاء مؤثر آخر، وهكذا يتكون تيار الوعي بصورته الممزقة والمشتتة والمشوشة.

وربما يكون الانتباه الذهني نفسه عاملاً من العوامل المؤثرة في هامش الانتباه عند الشخصية الروائية.

---

(1) انظر: فوس، ص121، وهو يدرس تحول الانتباه، ومعدلات انتقاله.

ثانياً: مفهوم وماهية ما قبل الكلام[1]:

لا يعد الكلام أساسياً لعمليات التفكير الذهني، إلا أن لغته تساعد في عملية التفكير، ومع ذلك فإننا نادراً ما نقوم بتفكير صامت دون أن يصاحبه كلام صامت، وهذا التفكير الصامت هو ما أطلق عليه دارسو تيار الوعي مصطلح ما قبل الكلام. لأن التفكير في مراحله الأولى قد لا يكون منتظماً في جمل وعبارات مترابطة تؤدي إلى معنى يعبر عن فكرة ناضجة[2].

ويعود السبب في ذلك إلى ما أشرنا إليه سابقاً، من أن كل مؤثر في الذهن يستدعي مؤثراً أو مجموعة من المؤثرات التي قد لا تترابط مع بعضها بعضاً إن لم تؤد إلى معانٍ عكس الفكرة المقصود الوصول إليها، مما يجعلها كلاماً غير مفهوم أو ناضج.

وهي لا تصبح كلاماً ناضجاً إلا بعد أن يقوم الانتباه الذهني الانتقائي بعملية "غربلة تحدث في الجملة العصبية المركزية التي تكبت كل داخل حسي غير ذي أهمية"[3] في بناء الفكرة من خلال بقاء المؤثر الأشد قوة وكبت المؤثرات الأخرى، فالعمليات الفكرية التي تسبق هذه الغربلة هي ما يطلق عليه ما قبل الكلام، حتى وإن كبتت كامل العملية الفكرية سميت ما قبل الكلام، أو كبتت جزئياً أطلق على الجزء المكبوت ما قبل الكلام.

ماهية ما قبل الكلام[4]:

يرى بعض علماء النفس أن التفكير غالباً ما يكون مصحوباً بتقلصات عضلية خفيفة تسمى كلاماً خفياً، وأن هذه التقلصات تكون في بعض الأحيان دقيقة لدرجة أنه لا يمكن التقاطها إلا بواسطة آلة حساسة تلتقط الاندفاعات الكهربائية الناتجة عن تقلص العضلات[5]. ولاحظ هؤلاء العلماء أن الأشخاص الذين يستطيعون الكلام،

---

(1) انظر: للاطلاع، فوس، ص176-188.

(2) انظر: فيلبس، آي، الفلسفة والأدب، ت: ابتسام عباس، دار الشؤون الثقافية العامـة، ط1، بغـداد، 1989، ص253-263.

(3) عاقل، ص628.

(4) انظر: فوس، ص124، لمعرفة ماهية ما قبل الكلام.

(5) انظر: عاقل، ص674.

يقومون أثناء التفكير المجرد بحركات خفيفة في الجهاز الصوتي حيث يفكرون أو يقرؤون بصمت، وسموا هذه الحركات بالحركات الكلامية تحت الصوتية[1]، ولقد حاول بعض العلماء تفسير الترابط بين التقلصات العضلية الخفية والعمليات الفكرية التي تجري في الذهن من خلال عدد من النظريات التي من أهمها[2]:

النظرية المحيطة التي يقول بها (واطسون) أن كل تفكير يتألف بالفعل من حركات خفية، والنظرية المركزية ترى أن التفكير يجري في الدماغ والجملة العصبية، وقد يكون مصحوباً بحركات عضلية خفية، وقد لا يكون، وهي بذلك تعتقد أن الحركات ليست هي التفكير، وإنما هي نتائج ممكنة له ودالة عليه.

واستخلص (ماكيفان) من مختلف الدراسات والنظريات رأياً يقول: إن حركات الكلام الخفي قد تقوم بدور في تسهيل تلقي مثيرات اللغة الخارجية والمعالجة الداخلية للمعلومات[3].

ولقد تعرضنا لماهية ما قبل الكلام، لأن هذه الماهية ستساعدنا في تحليل العناصر الأساسية لرواية التيار، مثل التداعي والاسترجاع والتوقع وبناء المنولوج، والاستشراف، والحلم، والحدس، والبصيرة.

ثالثاً: العمليات الذهنية في منطقة ما قبل الكلام والانتباه:

من تجاربنا العقلية اليومية يمكننا أن نستنتج بديهية علمية في السلوك الإنساني، وهي: أن عقل الإنسان دائم النشاط، لا يتوقف عن التفكير ما دام الإنسان مستيقظاً، وبما أن اللاشعور –حسب رأي (فرويد) وتلاميذه- هو المصدر الحقيقي للفن[4]، فإننا سندرس العمليات الذهنية في مناطق ما قبل الكلام والانتباه من خلال العمليات العقلية الذهنية التي يرى فرويد أنها تجري في مناطق: ما قبل الشعور، واللاشعور، والشعور[5]. وهنا تجدر الإشارة إلى أن علماء النفس يميزون بين

(1) انظر: نفسه، ص674.

(2) لقد وجدنا معظم مراجع ومصادر علم النفس تكرر المعلومات نفسها ولكن بصيغ مختلفة، ومن هنا اكتفينـا ببعض منها فقط.

(3) انظر: عاقل، ص675-676.

(4) انظر: دالبييز، ص381.

(5) انظر: القوصي، ص313-314.

نوعين من اللاشعور، هما ما قبل الشعور، واللاشعور، ويفرق البعض بينهما من خلال القول إن اللاشعور لا يستطيع بأية حالة أن يدخل إلى الشعور، بينما ما قبل الشعور يستطيع أن يصل إلى الشعور إذا توافرت المثيرات التي تنسجم مع بعض القواعد، وبعد خضوعه لرقابة جدلية[1].

ويعتقد بعضهم أن الإدراك شعوري بصورة عامة، وأن الذكرى تظل أغلب الأحيان في الحالة اللاشعورية[2]، ويصور فرويد كيفية جريان الذهن في هذه المناطق من خلال وضع كل منها في حجرة، "فيضع صور اللاشعور في حجرة يطلق عليها (الكرار) وتحتوي على الاستثارات العقلية المختلفة، وهذه الاستثارات المزدحمة تتزاحم لكي تدخل إلى حجرة ثانية أصغر هي حجرة (الاستقبال) التي يحتلها الشعور أو الوعي. وبين الحجرتين يقف بواب هو الرقيب الذي يفحص الاستثارات المختلفة التي تحاول الدخول. ويقوم الرقيب بإزاحة العناصر التي لا تقبلها، فإذا لم يدركها تحاول أن تدفع بنفسها ثانية، ولا يرى الشعور ما يدور في حجرة الكرار فالعمليات التي تبقى في: اللاشعور في أصلها لا شعورية، والعمليات التي يعيدها الرقيب إلى اللاشعور تكبت"[3]. والعمليات التي يسمح لها الرقيب قد لا تصبح شعورية إلا إذا جذبت عين الشعور[4].

ويسمى (فرويد) الحجرة الثانية بما قبل الشعور[5]. ويرى (مولاهي) أن العمليات العقلية قد تتعرض للفحص عند رقيبين أو بوابين أحدهما يقف بين اللاشعور وما قبل الشعور، والثاني بين ما قبل الشعور والشعور[6]. وتتميز الحياة العقلية اللاشعورية بالحركة المستمرة حتى تجد الظرف المناسب الذي يمكنها من

---

(1) انظر: دالبييز، ص405.

(2) انظر: نفسه، ص404.

(3) جلال، ص508.

(4) انظر: نفسه، ص508.

(5) انظر: نفسه، ص508.

(6) انظر: نفسه، ص509.

التعبير عن نفسها بواسطة الاندفاعات اللاشعورية[1]. فمنطقة ما قبل الكلام تقابل منطقة ما قبل الشعور، وهي منطقة تقع بين الشعور واللاشعور.

"وتيار الشعور لا يمكن أن يتكرر بذاته في لحظتين مختلفتين، أو أن يكون هناك شعورين مختلفين(كما في النص المقتبس) في نفس اللحظة"[2].

ويرى بعض الدارسين أن الشعور وحدة مركبة متصلة مستمرة دائمة التغير، وهو نشاط وظيفي، أحد طرفيه الكائن الحي، ويشبه الموجة، فبعض موضوعاته يشغل القمة والبعض الآخر يشغل الجانبين، فإذا ما قرأ قارئ كتاباً ما، فإن أفكار الكتاب ستمثل قمة النشاط الشعوري عند هذا القارئ، بينما سيمثل نوع الخط والورق والغلاف أجزاء ثانويةً من النشاط الشعوري، وبذلك يصبح للشعور مرتبتان، هما: (البؤرة)، و(الهامش) وتمثل البيئة التي تمت قراءة الكتاب فيها شبه الشعور. إذن يقسم هؤلاء الدارسون الشعور إلى ثلاث مراتب، هي:

1. بؤرة الشعور؛ وتحوي موضوع الانتباه والاهتمام.
2. هامش الشعور؛ ويحوي عناصر شعورية أقل أهمية من سابقتها.
3. شبه الشعور؛ ويحوي من العناصر ما لا يشعر بها الإنسان، ولكنها تؤثر فيه[3].

ولعل هذه المراتب تنسجم إلى حد ما مع رؤية (همفري) حول الانتباه، وهامش الانتباه. كما أنها تنسجم مع تقسيم رواية تيار الوعي إلى قصة خارجية تمثل بؤرة الشعور، وقصة داخلية تمثل هامش الشعور، ولكنها ليست أقل أهمية لأنها تمثل الهدف الرئيس لقصة تيار الوعي، وإن كانت أقل أهمية بالنسبة لأحداث القصة الخارجية.

---

(1) انظر: العيسوي، عبد الرحمن محمد، اتجاهات جديدة في علم النفس الحديث، دار النهضة العربية للطباعـة والنشر، بيروت، 1982، ص67.

(2) القوصي، ص104.

(3) انظر: نفسه، ص102-106.

أنواع العمليات الذهنية:

على الرغم من وجود الكثير من العمليات الذهنية، إلا أن رواية تيار الوعي تهتم ببعض هذه النشاطات التي تقع في مناطق ما قبل الكلام، وما قبل الشعور. ونؤكد على بعض العمليات، وليس كل العمليات التي تقع في هذه المناطق؛ لأن رواية التيار لا تهتم بالنشاطات الذهنية الناتجة عن الأمراض العقلية والنفسية، مثل الذهان، الهلوسة، والجنون، وغيرها[1]، ومن هنا جاء التفريق بين رواية تيار الوعي والروايات السيكولوجية والنفسية التي تهتم بكل العمليات الذهنية التي تقع في هذه المناطق، وربما غيرها أيضاً. فمن عمليات النشاط الذهني التي يتركز فيها تيار الوعي: التداعي الحر، التفكير الذاتي وهو نوع من أنواع التداعي، والخيال الابتكاري، ويكون بصورة أقل إن لم تكن نادرة في التفكير المنظم، والتفكير الابتكاري.

أولاً: التفكير المنظم:

يتم التفكير المنظم إذا واجهت الإنسان مشكلة ما، فيحاول الإنسان حلّها من خلال خطوات تتلخص في: "الشعور بالمشكلة، تحديد المشكلة، فرض الفروض التي تكُون لتخمينات محتملة لحل المشكلة، واختبار هذه الحلول المحتملة بالقيام بملاحظات أو تجارب، والتوصل إلى الحلول... ومما يساعد على التفكير المنظم التحرر من الافتراضات الجامدة ووجود الدافع للتفكير، والرغبة في التغير، والتحرر من القديم، وكثرة الاطلاع لزيادة المعلومات، والتعرف على نواحي التقدم التي سارت فيها الثقافات الأخرى"[2].

ثانياً: التفكير الابتكاري:

يمر التفكير الابتكاري في أربع مراحل: الاستعداد، الحضانة، الإلهام، والتحقيق. ففي مرحلة الاستعداد يتم الحصول على المعلومات والمهارات التي

---

(1) انظر: ويليك، ص85.

(2) جلال، ص920.

تناسب ميول المفكر، ويكون المفكر حساساً لمظاهر الاتفاق والاختلاف بين الآراء، ويكون قادراً على الاهتداء بملاحظات خاصة له أو لغيره.

أما الحضانة فيمر بها المفكرون بعد الاستعداد وعلى حين غرة يظهر لهم الإلهام في حل المشكلة، وإن كانت هناك فترات توقف، يكون العقل الباطن مستمراً في التفكير بالمشكلة على الرغم من الانصراف عنها، إذ إن بعض العلماء قال إنه توصل إلى الحل في أحلامه أو أثناء القيام بنشاط آخر.

أما التحقيق فيتم بعد الوصول إلى حل المشكلة من خلال التأكد من صحته ووضعه موضع الاختبار[1]. ويكون تيار الوعي هنا في الإلهام الذي هو "الاسم التقليدي لعامل اللاشعور في الإبداع"[2]، إلى جانب استمرار العقل الباطني في التفكير حتى حصول هذا الإلهام.

ثالثاً: الخيال الابتكاري:

وهو يتبع نفس خطوات التفكير الابتكاري، إلا أنه يختلف عنه من زاوية الاهتمام بالخبرات المشوبة بالانفعال دون تحليل، بينما التفكير الابتكاري يحلل[3]. والخيال غير المحلل هو من مقومات رواية تيار الوعي، إذ إن النشاط "التخيلي يقدم –تاريخ حالة- توضيحاً أو تمثيلاً لنموذج عام أو مجموعة من الشواهد والأعراض تحدث معاً لتجسد حالة خاصة خارجة عن المألوف... فالروائيون الكبار جميعهم يملكون مثل هذا العالم، ويمكن التعرف إليه باعتباره يفيض ويتداخل مع العالم التجريبي وإن كان متميزاً بكونه قائماً بذاته"[4]. ويكتسب النشاط التخيلي واقعيته من خلال قدرة إيهامه لنا بالواقعية، وتأثيره في المتلقي بوصفه مطالعة مقنعة في شؤون الحياة[5]. ويعتمد النشاط التخيلي في بعض جوانبه على التجربة الإبداعية التي

---

(1) انظر: جلال، ص922، القوصي، 246.

(2) ويليك، ص88.

(3) انظر: جلال، ص332.

(4) ويليك، ص223.

(5) انظر: نفسه، ص222.

تختزن الصور والأفكار المتساقطة لمدة من الزمن في الجب العميق لنشاط العقل الباطني، فيتم استرجاعها لتغطي كامل السلسلة المتعاقبة من الأصول اللاوعية للنشاط الذهني المكون لتيار الوعي في الرواية.

وأعاد بعض الدارسين النشاط التخيلي إلى نوعين من المخيلة، الأولى: وهي المخيلة التشكيلية التي يتصف بها الإنسان اللماح، حديد البصر الذي يستفز بملاحظة العالم الخارجي، وبالإدراك الحسي، والثانية: المخيلة الإنسانية -السمعية والرمزية- ويتصف بها الشاعر الرمزي أو كاتب الحكايات الرومانتيكية[1].

رابعاً: التفكير الذاتي:

يقوم التفكير الذاتي على اهتمامات الفرد المتحرر من المنطق، والعادات الاجتماعية، والأعراف الإنسانية، ومن أمثلته أحلام اليقظة التي تعد نوعاً من التداعي الحر، وهي تشبه أحلام النوم في كثير من الوجوه، أهمها أنها مجال للتعبير عن النزعات التي لا يمكن تحقيقها في الحياة الواقعية[2]. وينظر بعض العلماء إلى الأحلام من خلال كونها مجرد (مصاحب نفسي) كنوع من الإنتاج الجانبي لعملية نوعية من عمليات الجهاز العصبي[3]. ونظر (فرويد) "في الدوافع الماضية والحاضرة للأفراد وفي ذكرياتهم، وأفكارهم، وعواطفهم، وانتهى إلى أن الأحلام تعكس الرغبات الكامنة بهدف تحقيق الحوافز أو تحقيق رغبات لا يمكن إشباعها في الواقع، ومن رأيه أن قصة الحلم أو محتوى الحلم الظاهر، يخفي رغبات ودوافع خفية تكون المعنى الحقيقي أو المحتوى الكامن للحلم"[4]. إذن فهو يقسم الحلم إلى محتويات ظاهرة وأخرى كامنة.

ومن أمثلة التفكير الذاتي ما يعرف بالشردان أو السرحان الذهني، وهو ما يعرف عند علماء النفس بقلة التركيز أو ضعفه، وهو يقع على هامش الشعور،

---

(1) انظر: نفسه، ص87-88.

(2) انظر: القوصي، ص343.

(3) انظر: دافيدوف، ص311.

(4) نفسه، ص310.

ويقصد بهامش الشعور ما يقارب -إن لم يطابق- المقصود بهامش الانتباه الذي سبقت الإشارة إليه.

ويمكن توضيحه من خلال: انشغال شخصية ما، بعمل ما، كأن يكون القراءة، فهي تتمثل بالشعور أو الانتباه، ويستمع في نفس الوقت إلى نشرة الأخبار من التلفاز، ويتمثل هذا الاستماع بهامش الشعور أو الانتباه، ثم ينتقل من نشرة الأخبار إلى السرحان الذهني بمعطيات خبر من الأخبار، فيتداعى الذهن بجملة من الأخبار، ثم ينتقل إلى السرحان بشيء آخر، قد يكون محيطاً به، كأن تتداعى الأفكار حول صورة معلقة أمامه على الحائط، وقد تكون هذه التداعيات الفكرية متوافقة أو متضاربة، وهي بذلك تكون متداخلة مختلطة مع بعضها بعضاً. ويطلق علماء النفس على مجموع عمليات توارد الخواطر وتزاحمها في الذهن "لحظة ما في الشعور"[1].

ففي هذه اللحظة الزمنية القصيرة جداً تتزاحم عشرات العمليات الذهنية، الواقعة على هامش الشعور التي لو كتبت لملأت العديد من الصفحات، في حين أن لحظة تزاحمها قد لا تتجاوز الدقيقة الواحدة. وهذا ما يقوم به كُتاب تيار الوعي.

ويطلق علماء النفس على الشعور في مثل هذه اللحظة الزمنية مصطلح (الشعور المركب)[2] أو (الانتباه المركب). والمركب هنا لا يعني بأية حالة وجود مشاعر مركبة ثابتة ودائمة، وإنما يقصد به أن النشاط الذهني ليس بسيطاً، أي أنه نشاط مستمر، ذو محتوى متغير، متواصل، متزاحم، متوافق أو متقاطع ببعضه بعضاً، متصل ببعضه بعضاً، أو منقطع عن بعضه بعضاً، تحكمه وحدة اللحظة الشعورية المفضية إلى هذه التداعيات المتراكم بعضها فوق بعض. وباعتقادنا فإن هذا هو الجزء الأكبر من تيار الوعي.

خامساً: التداعي الحر:

قسم بعض الباحثين التداعي الحر على قسمين: الأول: تداعي الأفكار الذي يربط كلمة بكلمة، والثاني: تداعي الموضوعات التي تشير إليها الأفكار الذهنية التي

---

(1) القوصي، ص103.

(2) انظر: نفسه، ص102.

من أهم مواصفاتها الاتصال الممتد في الزمان والمكان والمشابهة أو عدمها[1]. ونعتقد أن روايات تيار الوعي تهتم بالقسم الأول أكثر من اهتمامها بالقسم الثاني.

ولعل أول من استخدم مصطلح تداعٍ هو (كارل جوستاف يونج)، تحت عنوان "تداعي الكلمات"[2]، والتداعي هو خاصية من خواص الوعي الذي "يتداعى بأفكار أو صور متداخلة حيناً ومناسبة بفطنة حيناً آخر، فكرة فكرة، أو صورة صورة، وفي كلا الحالين، ما أغلب أن يربكا المستمع، لكن محاكاة التداعي بالكلمات غالباً ما تعوض المتأمل المختلي بمغزى خلاق يفرض على التداعي أن يكون تداعياً مترابطاً. وهكذا يصبح أسلوباً بدل كونه سلوكاً، وعليه يمكن اعتباره تشويهاً"[3].

وتشتمل طريقة التداعي في جوهرها على مرحلتين: ففي الأولى، تجمع الصور والأفكار عن طريق الاستبطان، وفي الثانية يتم البحث عن أسباب – مؤثرات- ظهورها في مجال الشعور بطريقة التداعي[4]. ورواية تيار الوعي تقوم على التداعي السببي التلقائي للعمليات العقلية.

والتلقائية العقلية هي "الاستقلال المتفاوت الكمال لعناصر من طبيعة نفسية لا تخضع لسلطان الإرادة"[5]، ويمكن تلخيص السببية التلقائية للتداعي في قدرة "بعض الحالات العضوية أو بعض التغييرات البيولوجية الحيوية للمراكز العصبية، سواء أكانت دائمة أم عرضية، أن تساعد على ظهور التلقائية العقلية أو حتى أن تثيرها. وقد توجد كذلك من غير أن نستطيع العثور على سبب عضوي محرض، ويظل العنصر العاطفي عندئذٍ في المقام الأول"[6]. ونعتقد أن المقصود بالسببية هنا هو المثير، ولاسيما أن الذهن في نشاطه المستمر لا يمكنه أن يركز حركاته على شيء واحد لفترة طويلة حتى لو أراد الإنسان له ذاك، ومن هنا تطرأ التغيرات العضوية

---

(1) انظر: ويليك، ص91.

(2) همفري، ص64.

(3) ويست، ص22.

(4) انظر: دالبييز، ص128.

(5) نفسه، ص327، والمقصود هنا أن التداعي الحر للأفكار يكون تداعياً لا إرادياً.

(6) نقلاً عن: نفسه، ص335.

والبيولوجية التي تنقل الانتباه إلى هامش الانتباه، أو تتم الانتقالات داخل هامش الانتباه.

والانتقال هنا هو التداعي[1]، ولهذا فإن هناك "ثلاثة عوامل تنظم التداعي، وهي، أولاً: الذاكرة التي هي أساسه، وثانياً: الحواس التي تقوده، وثالثاً: الخيال الذي يحدد طواعيته، أما ثبات عمل هذه العناصر، ونظام ترتيبها والناحية العضوية والمتصلة بها فهي مشكلات مختلف عليها عند علماء النفس"[2].

ونظراً لأهمية هذه العوامل في تنظيم التداعي فإننا سنتناول الذاكرة والحواس، أما الخيال فقد سبق أن تناولناه بشيء من الإيجاز.

أ. **الذاكرة:**

يرتكز التداعي –في كثير من الأحيان- على ما تحتويه الذاكرة من معلومات، ومن هنا علينا أن نتصور –في عقلنا- حاصلاً إجمالياً لفعاليات الشخصية الروائية الثقافية كنظام كلي لسلاسل من التطور الذاتي، ولاسيما أن الإدراك والوعي يعتمدان –غالباً- على المقارنة بين الماضي والحاضر. ولمعرفة كيفية تخزين واسترجاع هذا الحاصل الثقافي، فقد درس علماء النفس أجهزة الذاكرة وعملها، فوجدوا –حسب اعتقادهم- أن أجهزة الذاكرة تقوم بثلاث عمليات هي: وضع الشيفرة، تخزين المعلومات، واسترجاع المعلومات[3].

ووضع الشيفرة عملية لازمة لإعداد المعلومات للتخزين، وربط المادة بالمعرفة السابقة، والسماح بتشكيل المادة رمزياً، حتى يمكن لجهاز التخزين أن يتمثلها، عندئذٍ يتم خزنها لمدة قد تطول أو تقصر[4].

ويتم استرجاع هذه المعلومات عن طرق الاستدعاء والتعرف والتخمين والتوقع[5]. وتيار الوعي في جزئه الأعظم يتم عن طريق الاستدعاء، ويقصد

---

(1) نقصد عملية الانتقال دون محتوى التداعي.

(2) همفري، ص65.

(3) انظر: دافيدوف، ص334.

(4) انظر: نفسه، ص334، إن معرفة كيفية تخزين المعلومات واسترجاعها مهم بالنسبة لنا لمعرفة كيفية تـدفق التيار من خلال المؤثرات الرمزية المخزنة في الذاكرة.

(5) انظر: نفسه، ص340-342.

بالاستدعاء: القدرة على تذكر المعلومات المطلوبة على وجه السرعة من خلال مفتاح أو مؤشر أو لمحة ما[1].

وقد قُسم الاستدعاء إلى قسمين: الاستدعاء المتسلسل، ويقصد به استدعاء المعلومات في ترتيب معين ومحدد، وهذا النوع من الاستدعاء قليل الاستعمال إن لم يكن نادراً في تيار الوعي.

والآخر هو الاستدعاء الحر الذي يقوم عليه تيار الوعي على الأغلب الأعم، ولاسيما أن هذا القسم من الاستدعاء يتم حسب رغبات الشخص –ومنها الشخصيات الروائية- فيدخل فيه عوامل البناء الذاتي، فقد يضيف إليه أو يحذف منه أو يغير فيه، تبعاً للحظة النفسية التي تم فيها الاستدعاء، والرغبات التي تم من أجلها الاستدعاء[2].

ويتطلب الاستدعاء نوعين من النشاط: البحث في الذاكرة لتحديد المعلومات المطلوبة، واختبار بسيط للتعرف إلى كون المعلومات مألوفة أم لا[3]. وهناك من يرى أن الذاكرة لا يمكنها أن تسع محتويات عمر بأكمله[4].

وعلى ضوء تشفير المعلومات وتخزينها واسترجاعها قسم بعض علماء النفس الذاكرة إلى: ذاكرة المدى القصير، الذاكرة الحسية، وذاكرة المدى الطويل، وهذا تفصيل لكل منها.

الذاكرة ذات المدى القصير:

يعتمد تيار الوعي بصورة قليلة على محتوى ذاكرة المدى القصير، بسبب قلة سعتها التخزينية من ناحية، وقصر الزمن الذي يحتفظ فيه بالمعلومة من ناحية أخرى، إلا أن أهميتها تكمن في نقلها للمعلومة إلى ذاكرة المدى البعيد، ولاسيما أنها تُعد مركز الوعي لدى الإنسان.

---

(1) انظر: نفسه، ص340.

(2) انظر: عكاشة، ص187.

(3) انظر: دافيدوف، ص340.

(4) انظر: برلاين، ص101.

وتقوم بوظيفتين: التخزين المؤقت للمعلومات، والإدارة الشاملة التي تتضمن: اختيار المادة التي تبقى في المخزن الخاص بها، ونقل الخبرات إلى الذاكرة ذات المدى البعيد لتسجيلها لوقت أطول، وسحب المعلومات من أجهزة الذاكرة المختلفة[1]، إذ تعمل كمركز تنفيذي، فهي تدخل المعلومات أو تخرج مادتها من جهاز آخر هو مخزن الذاكرة ذات المدى الطويل. ويمكن تحديد عملها بالنسبة لتيار الوعي في أمرين، هما: الاستقبال المؤقت لمؤثرات الاستدعاء، ونقلها إلى ذاكرة المدى البعيد، وسحب المعلومات من أجهزة الذاكرة. إذ يمكنها أن تتمثل المعلومات الشفوية -علاقات اللغة- سمعياً أو عن طريق المعنى. وتختزن المناظر والروائح والتذوق والأصوات والمعلومات الحسية كما هي في الواقع[2]، أما سرعة استرجاع هذه المعلومات فيتوقف على حجم وحدات هذه الذاكرة، فكلما زاد حجم وعدد الوحدات زاد زمن استرجاعها، ويصعب استرجاع المعلومات منها بعد مرور أكثر من خَمس عشرة ثانية إلا إذا تم استظهارها أو نقلها إلى الذاكرة البعيدة[3].

الذاكرة الحسية:

تتعرض حواس الإنسان إلى كم هائل من المعلومات، وبشكل مستمر، ولكنه لا يعير انتباهاً إلا للمعلومات التي تدخل مخزن الإحساس، ويعتقد بعض العلماء أن مركز الذاكرة الحسية قد يكون شبكة العين، مع إمكانية توافر مخازن حسية أخرى[4].

وتترك بعض المعلومات الحسية –بصرية، سمعية...الخ- انطباعاً حسياً –لا يتجاوز الثانية-، يصطلح عليه علماء النفس بالانطباع الرقيق (الذاكرة الحسية)[5]، ويمكننا القول إن هذه الذاكرة هي من أهم مثيرات التداعي الحر لتيار الوعي، فهي

(1) انظر: دافيدوف، ص335، 348، 349، والقوصي، ص119-120.

(2) انظر: دافيدوف، ص349.

(3) انظر: نفسه، ص349.

(4) إذ يمكن القول أن (90%) من المعلومات يأتي عن طريق حاسة البصر. انظر: القوصي، ص9.

(5) انظر: دافيدوف، ص340.

تقوم على زمن الرجع القصير للمثير(1)، فيقوم هذا الانطباع الحسي باستدعاء معلومات من هامش الانتباه، ومنطقة ما قبل الشعور. "فالذاكرة الحسية البصرية أو الذاكرة الأيقونية –معناها الصورة- تجعل أمامنا دائماً صوراً ناعمة سلسة عن طريق ملء الفراغات البصرية"(2)، وملء الفراغات البصرية هو بحد ذاته مثير من مثيرات هامش الانتباه، وهذا ما ينسجم إلى حدٍ بعيد مع رؤية (روبرت همفري) التي وردت في بداية هذا المبحث. إذ إن الذاكرة الأيقونية تمكن الإنسان من رؤية أحداث ثابتة متتابعة على شاشة العين التي لا ترى الصورة الثابتة إلا من خلال كونها أجزاء متتابعة، يمثل كل جزء منها صورة جانب من الصورة الثابتة، مما يفسح المجال لتشكل الكثير من مثيرات الاستدعاء فتتداعى المعاني بحرية مطلقة.

ولاحظ بعض علماء النفس أن المعلومات الحسية في المخزن الأيقوني هي معلومات (خام) لم يتم تحليلها لمعرفة معناها(3)، ومن هنا يأتي الغموض والتشوش والتمزق إلى تيار الوعي، ولاسيما أن الذاكرة الحسية تقوم باستدعاء فوري للمعلومات، دون أن يحدث لها عملية غربلة في الجملة العصبية(4)، إذ إن المعلومات الحسية تختفي بعد مرور أجزاء من الثانية، ولكن الإنسان يمكنه أن يحتفظ بهذه المعلومات إذا انتبه إليها أو حاول فهم معناها، وهذا الانتباه يؤدي إلى الانتقال أوتوماتيكياً إلى مخزن المدى القصير، ويطلق على هذا الانتقال الاسترجاع من الذاكرة الحسية(5).

وهنا علينا أن نميز بين الإحساس (المعلومات التي تصلنا عن طريق الحواس) والإدراك (وهو تفسير مادة المعلومات) ولعل ذلك هو ما سمح بتعدد تسميات تيار الوعي: (تيار الإحساس) و(تيار الشعور) و(التغير المتواصل)، ويمكن

---

(1) انظر: ص من هذه الدراسة.

(2) دافيدوف، ص341.

(3) انظر: نفسه، ص343، القوصي، ص120.

(4) انظر: القوصي، ص115، للاطلاع المفصل على الذاكرة الحسية، نفسه، ص9-168.

(5) انظر: دافيدوف، ص343.

القول إن جميعها تشترك في تكوين تيار الوعي، مع احتفاظ كل منها بخصوصيته داخل رواية تيار الوعي.

ذاكرة المدى الطويل:

تشير بعض دراسات علم النفس إلى أن الإنسان يملك "عدة نظم لذاكرة المدى الطويل لاستقبال وتخزين واسترجاع الأنواع المختلفة من المعلومات الحسية"(1)، وكل نظام يعمل بصورة منفصلة عن النظم الأخرى، مع إمكانية أن يعمل نظامان في آن واحد معاً(2)، مما يؤدي إلى مرونة استقبال المعلومات في الذاكرة طويلة المدى. فيتمثل بعض الناس خبراتهم بتلخيص معناها، وآخرون يتمثلون خبراتهم بالتفصيل الدقيق، وتسترجع المعلومات من ذاكرة المدى الطويل بواسطة ذاكرة المدى القصير، ولكن هذا الاسترجاع يتطلب نوعاً من الاستراتيجيات المسماة بإعادة البناء أو إعادة التأسيس(3). فالذكريات المخزنة التي يبدو أنها دخلت عالم النسيان يمكن استرجاعها بوسيلة التداعي الحر(4).

ولقد أثبتت بعض الأبحاث أن عملية الاسترجاع تكون سهلة إذا:

أ. تم تنظيم المعلومات أثناء الاستقبال، فإن استرجاع قدر بسيط منها يؤدي إلى استرجاع المعلومات المرتبطة بها.

ب. تشابهت الظروف الداخلية أثناء الاستقبال والاسترجاع(5).

ج. تشابهت منبهات –مؤثرات- الظروف الخارجية أثناء الاستقبال والاسترجاع.

إن تعدد أنظمة التخزين والاسترجاع للمعلومات في ذاكرة المدى الطويل، وعمليات إعادة التأسيس للمعلومات أثناء استرجاعها، وسهولة الاسترجاع إذا تشابهت ظروف التخزين والاسترجاع، وإمكانية الاسترجاع بالتداعي الحر، يمكن أن

---

(1) دافيدوف، ص359.

(2) انظر: القوصي، ص115-116.

(3) انظر: دافيدوف، ص350-351، "إعادة البناء عملية تميل إلى أن تكون أكثـر قـصراً، وأكثـر بـساطة وعصرية، وتتلاحم أجزاؤها بطريقة منطقية، ويتأثر الفرد بخبراته السابقة وتوقعاته للمستقبل"، ص353.

(4) انظر: نفسه، ص356.

(5) انظر: نفسه، ص371.

نعدّها من أهم أساسيات تيار الوعي، ونستدل على ذلك بقول (بول ويست): "إن الجانب الأهم والأكثر حيرة في نظرية (بروست) هو الجانب المتعلق بالذاكرة، إذ توجد عند كل واحد منا بحيرة بلا قرار فيها أشياء جمة مما كنا قد نسيناها منذ أمد بعيد، لكن من الممكن لِعِطْرٍ يهف صدفة، أو مجموعة أصوات أو أشياء أو كلمة عابرة أن تستفز تلك التجارب المنسية بشكل يجعل التجربة المستثارة أكثر إشراقاً وحيوية من الأصل ذاته، إن هذه الذاكرة اللاإرادية كالحب الجاهز تسكن العقل"[1].

ولقد لخص (فندايك) عمليات الذاكرة بقوله[2]: "إن ذاكرة المدى القصير تختص بأنها تحتفظ ببعض المعلومات الدلالية على الأقل في مدى زمني قصير، مما يجعلها في متناولنا لفترة يسيرة كي نفهم بها بعض الجمل والمتواليات النصية، ويلاحظ أن القيمة التركيبية للمعلومات النصية تؤدي دوراً مهماً في عمليات تخزينها وتذكرها واسترجاعها، إذ يقوم المتكلّم بعمليات انتقاء وإجراءات أخرى للحد من البيانات والدلالات التي تشتمل عليها النّصوص، حتى يمكنه الاحتفاظ بها في ذاكرته واسترجاعها حين يريد، ويلاحظ أيضاً أن المعلومات التي تم تبلورها من خلال عمليات فهم النص وتفسيره في صورة أبنية في ذاكرة المدى القصير هي وحدها التي تنتقل إلى ذاكرة المدى البعيد، وهذا يعني أن تحدث عملية تصفية للمعلومات في ذاكرة المدى القصير قبل انتقالها، إذ لا يمكن تخزين المعلومات الدلالية لوقت أطول فيها فتنتقل إلى ذاكرة المدى البعيد، وعند إعادة إنتاج هذه المعلومات تحدث إضافات نتيجة لتجاربنا ومعارفنا اللاحقة"[3].

ويشير صلاح فضل إلى أن الذاكرة طويلة المدى مثلاً يمكن أن تختزن معلومات من الأبنية الظاهرية أو السطحية، مثل نص شفوي نطقه شخص ما أو نغمة أو كلمة من إحدى الأغنيات أو أسلوب الحديث أو الكتابة المميزة لشخص

---

(1) ويست، ص30.

(2) على الرغم من أن هذا القول يتعلق بالدراسات اللغوية إلا أنه ينسجم مع أوردناه عن الذاكرة.

(3) نقلاً عن: البحيري، علم لغة النص، ص176-177.

ما[1]، بينما تحتفظ الذاكرة قصيرة المدى ببعض البيانات الدلالية على الأقل خلال مدى زمني قصير، مما يجعلها في متناولنا لفترة يسيرة كي نفهم بعض الجمل أو المتتاليات النصية[2].

3.1 الزمن في تيار الوعي

على الرغم من خصوصية زمن تيار الوعي وأهميته في بناء الرواية، إلا أننا لم نجد دراسة تحدد هذا الزمن بصورة دقيقة، تنسجم مع كونه يمثل العنصر الثاني في بناء رواية التيار، إذ يأتي بعد التداعي الذهني الباطني، وقبل تآلف الشخصية الروائية مع ذاتها، للقيام بدورين منفصلين في كلتا القصتين الداخلية والخارجية في الوقت نفسه، وقبل العنصر الرابع وهو تآزر عناصر القصتين مع بعضهما البعض ليشكلا الصورة الكلية للعمل الروائي.

إن معظم الدراسات التي تناولت زمن تيار الوعي لم تفرق بينه وبين الزمن في أي عمل روائي آخر إلا من خلال كونه زمناً نفسياً في أحسن الأحوال.

وكانت دراسات الزمن النفسي لا تختلف عن صور دراسات الزمن الأخرى إلا من خلال تغيير الاسم مع بقاء جوهر مختلف الدراسات واحداً. ومن هنا فإننا سنتتبع زمن تيار الوعي، ونحاول مقاربته من خلال المحاور التالية:

أولاً: الجذور الفلسفية لزمن تيار الوعي.

ثانياً: الزمن في الرواية الحديثة.

ثالثاً: مقاربات الدراسات الأدبية لزمن تيار الوعي.

رابعاً: الزمن النفسي وتيار الوعي.

خامساً: زمن تيار الوعي وخصوصية الذهن.

سادساً: التركيبة الزمنية لرواية تيار الوعي.

سابعاً: تعريف زمن تيار الوعي بـ"الزمن الطبقي المتراكب".

---

(1) انظر: فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافـة والفنـون والآداب، الكويت، آب 1997، 37. قارن ما ورد مع ص349 من: دافيدوف.

(2) انظر: فضل، ص38، قارن ما ورد مع نص فندايك السابق له.

أولاً: الجذور الفلسفية لزمن تيار الوعي:

درس بعض الفلاسفة الزمن بأبعاد مختلفة، تنطلق من تقسيمه إلى ماضٍ وحاضر ومستقبل، وربط هذه الأبعاد والتقسيمات بأحوال النفس الإنسانية.

ونعتقد أن هذا الربط يمثل الجذور الأولى لزمن تيار الوعي، إذ أدرك القسيس (أوغسطين) -في نظريته التي تركزت على الاختيار اللحظي للزمن- أهمية الجمع بين المقولات النفسية للذاكرة والتوقع أو الماضي والمستقبل، لأن "الذهن هو الذي يرتّب العلاقة بين أقسام الزمن الثلاثة، ويوجِد وظائف: التوقع، والانتباه والذاكرة، فالمستقبل الذي يتوقع يمر من خلال الحاضر الذي هو انتباه إلى الماضي الذي يتذكر، وإذا كان لا وجود للماضي وللمستقبل على مستوى المعايشة الحقيقية، فإنهما موجودان في الذهن، التوقع للمستقبل، والتذكر للماضي، ولا يمكننا أن ننكر أن الحاضر ليس له مدة أو امتداد، لأنه لا وجود له إلا في لحظة مروره، ومع ذلك فإن انتباه الذهن يبقى، وبواسطته يمر ما هو موجود إلى الحالة التي تصبح فيها غير موجودة"[(1)]. فالعمليات الذهنية هي التي ترتب العلاقة بين أقسام الزمن، وتوجد وظائف: التوقع، والانتباه والذاكرة، والانتباه الذهني يمر من خلاله الحاضر إلى الماضي، ومن هنا قامت شخصيات تيار الوعي بمد الحاضر من خلال تداعي الذهن بالأفكار، أثناء وقوع حدث من أحداث القصة الخارجية التي تعتبر –بغض النظر عن زمنها- حاضراً بالنسبة لزمن التداعي، وليس لزمن محتويات التداعي[(2)].

فأوغسطن وتيار الوعي كلاهما ركز على الترابط بين الزمن والذات، وعلى الذاكرة والتذكر، أضف إلى ذلك تركيزهما على محدودية الزمن الحاضر. والمقصود بذلك هو إثبات الزمن من خلال إثبات الذات بمنظومة من التصورات التي تنطلق من منظومة العقل وطرائق علاقتها مع العناصر الموضوعية المحيطة

---

(1) St Augsin, Les Confession's, trad su latin pat louis de man dadonet pirre Hory. Ed. Du seuils paris, 1982, p.317, قارن ما ورد في النص المقتبس مع ما ورد في ص52-54 من هـذه الدراسة.

(2) انظر: ص85-88 ، من هذه الدراسة.

بها، فينتج عن ذلك اجتماعها بمنظومات تتفاعل فيما بينها، فيتولد الخيال الاجتماعي والذاكرة الجمعية التي تجمع كافة الأزمنة في بوتقتها.

وربط أفلاطون بين الزمن والنفس القائمة التي "لا تعلمنا غير تذكر ما تعلمنا في الزمن الماضي؛ (لأن أنفسنا في موضع ما قبل أن تصير في هذه الصورة الإنسية)... فالنسيان ذهاب المعرفة، والتعلم تذكر لما عرفته النفس قبل أن تصير إلى الجسد"[(1)]، فالذهن ينطلق من لحظة الحاضر التي تمثل التقيد بالواقع، ثم يمر إلى الماضي عبر الذاكرة، لنقل المعرفة النقية في عالم المثل، مما يؤدي إلى نشوء "الترابط بين نواحي الزمان والذات في قرينتين: 1. ضمن الانسياب الزماني للحاضر الخداع أو المموه؛ و2. ضمن العلاقات التي تشكل تركيب الذاكرة والماضي المشخص للفرد"[(2)].

لقد جعل أفلاطون الزمن قيمة ثابتة، مما يعني –في النظرة الواقعية- أنه لا قيمة له على الإطلاق، ولاسيما أن الحقيقة عند أفلاطون لا تكون إلا في عالم المجردات المثاليات الثوابت بينما تظهر قيمة الزمن من الناحية الواقعية في كونه معنى ديناميكياً يأخذ طابع الحركة المستمرة[(3)]. وربط أرسطو الشعور بالزمان بالحركة، "فالجسم الذي في طباعه ميل مستدير، فإن حركاته من الحركات النفسانية دون الطبيعية، وإلا لكان بحركة واحدة... بل قد يكون ذلك في الإرادة، لتصوره غرض ما يوجب اختلاف الهيئات، فقد بان أن حركته نفسية إرادة"[(4)]. ويرى أبو بركات البغدادي: "أن الشعور بالزمن عند الإنسان الواعي ظاهرة نفسية أو حدسية

---

(1) محاورة فيدون (كتاب أفلاطون في الإسلام، نصوص حققها وعلق عليها: عبد الرحمن بدوي، دار الأندلس، ط3، بيروت، 1982، ص123. ملاحظة: العبارة التي وردت بين القوسين أخذت كما هي في النص الأصلي، ويمكن إعادة صياغتها على النحو: "لأن أنفسنا كانت في موضع ما، قبل أن تصير...".

(2) الزمن في الأدب، ميرهوف، هانز، ت: أسعد رزق، مراجعة: العوضي الوكيل، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة-نيويورك، 1982، ص41.

(3) انظر: همفري، ص5.

(4) ابن سينا، الإشارات والتنبيهات، القسم الثاني، ت: نصر الدين الطوسي، تحقيق: سليمان دنيا، دار المعارف بمصر، ط2، القاهرة، د.ت، ص437.

تدركها النفس بذاتها ومع ذاتها، ووجودها قبل كل شيء تشعر به وتلحظه بذهنها"[1].
ويؤكد كانط على ذاتية الزمن "فالزمان ليس شيئاً آخر غير شكل الحس الباطني، أعني شكل عياننا لأنفسنا ولحالتنا الباطنية"[2]. ولعل ما سبق يشكل الجذور الأولية لزمن تيار الوعي في الزمن الفلسفي، فالزمن في تيار الوعي، باطني داخلي لا يحس به أو يشعر به إلا صاحبه –الشخصية الروائية- فهو يجري في باطن النفس التي تحاكي عالم المجردات المثاليات في داخلها، دون أن تعلن ذلك[3].

وقد "اختلفت مناهج النقاد وطرائق الباحثين في دراسة الزمن السردي باختلاف مذاهبهم الفكرية وخلفياتهم الفلسفية، فمنهم من عني بالزمن المادي الفيزيائي الذي يقاس بالساعات والأيام..، ومنهم من احتفى بالزمن النفسي، وميز فريق بين زمنين داخلي وخارجي"[4].

ثانياً: الزمن في الرواية الحديثة:

توسعت الدراسات الأدبية توسعاً غير مسبوق في تناولها للزمن، وعلى نحو لا يمكننا معه –حتى- تعداد هذه الدراسات، والملفت للانتباه في بعض هذه الدراسات هو الخلط بين الزمن والوسائل الفنية المستعملة في التعبير عن هذا الزمن، مثل الاستباق والاسترجاع والمونتاج وما لا يمكن حصره من وسائل فنية[5]، وانطلاقاً

(1) نقلاً عن: العاني، إبراهيم، الزمان في الفكر الإسلامي، دار المنتخب العربي، الرباط، 1993، ص181.

(2) كانط، عمانويل، نقد العقل المحض، ت وتقديم: مؤنس وهبه، مركز الإنماء العربي، بيروت (د.ت)، ص65.

(3) انظر للاطلاع والمقارنة: أفلاطون، الجمهورية، ت: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ت)، ص384.

(4) شوابكة، محمد علي، السرد المؤطر في رواية النهايات، (البنية والدلالة)، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، 2006، ص63، وانظر: تعريف الزمن الداخلي والزمن النفسي، والتفريق بين الأزمنة، ص64-67، ص105.

(5) انظر للاطلاع: بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990، ص48-108.

من ذلك –الخلط- اعتقد بعض النقاد أن الزمان أنواع مختلفة، في حين أن الزمن واحد لا يتغير، ولكنه ينقسم إلى أقسام متعددة[1].

ومن هنا تعددت تسميات الزمن، مثل: "الزمن المتواصل الذي لا يتوقف، والزمن المتعاقب وهو زمن دائري لا طولي، دائري مغلق، والزمن المنقطع أو المتشظي، وهو زمن لحدث معين حتى إذا انتهى إلى غايته انقطع، والزمن الغائب وهو المتصل بأطوار الناس حين ينامون وحين يقعون في غيبوبة، والزمن الذاتي،أي النفسي"[2].

وفي الأعمال الأدبية يبقى التمييز بين عمل إبداعي يقوم على الخيال البحت، وعمل تاريخي –يزعم له- أن يقوم على الحقيقة الزمنية، فيستمد مقوّماته من الإنسان وإصراره وصراعه، وفي خضم هذه الدراسات نشأ زمن الحكاية، وهو تلك اللحظة التي تستوي فيها الفكرة قبل أن تخرج إلى الموجود الإبداعي، ثم تبعها الزمن الإبداعي، وهو اللحظة التي تولد فيها الكتابة، وهنا قد يتوحد زمن الحكاية مع زمن الكتابة[3]. وشكلت دراسة زمن السرد محوراً رئيساً في دراسة الزمن في الأعمال الروائية، إذ يعتقد بعض النقاد أن الزمن يمر في ثلاثة أضرب تتلبس الحدث السردي وتلازمه وهي زمن الحكاية، أو الزمن المحكي، وزمن الكتابة يتصل به زمن السرد[4]، وزمن القراءة، وهو الزمن الذي يصاحب القارئ[5]. وحاولت بعض الدراسات بناء تصور نظري يمكّنها من تميز الأحداث التاريخية من غيرها، ولكنهم وجدوا مقتضيات السرد تتطلب –أحياناً- أن يقع التبادل بين المواقع الزمنية، فالحاضر قد يحل مكان الماضي، والمستقبل قد يأتي قبل الماضي، والماضي قد يحل

---

(1) انظر للاطلاع: عبد الصمد، مفهوم الزمن ودلالاته، الدار العربية للكتاب، تونس، 1988، ص270-291.

(2) عبد الرضا، حيدر، أزمنة الرواية الحديثة، مجلة ألف ياء، موقع مجلة ألف ياء، 2006/05/15.

(3) انظر: المحادين، عبد الحميد، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، ص34-61.

(4) انظر: جرييه، ألان، نحو رواية جديدة، ت: إبراهيم مصطفى إبراهيم، دار المعارف بمصر، القاهرة، د.ت. ص135-137.

(5) انظر: بوتور، ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، ت: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط2، باريس- بيروت، 1982، ص101.

محل المستقبل على سبيل التحقيق أو التعتيم السردي[1]. وذهب البعض إلى أن أزمنة الحكي تتمثل في زمن المغامرة أو زمن الكتابة أو زمن الحكاية أو زمن القراءة أو زمن التلقي، وهو زمن ذو صفة تعددية، بينما الأزمنة الأخرى ذات صفة أحادية، لأن عملية التحصيل من الصعب أن يشترك فيها اثنان حول موضوع واحد[2].

ثالثاً: مقاربات الدراسات الأدبية لزمن تيار الوعي:

لم نجد في أزمنة الرواية التي سبق ذكرها أي جذر من جذور زمن تيار الوعي، إذا ما استثنينا تبادل المواقع الذي ينطبق على تيار الوعي وغيره[3]، وضيق الحاضر ومده، وقد اصطلح بعض النقاد على هذا البناء للأحداث، بالبناء المتداخل؛ لأن التداخل من أبرز سمات تيار الوعي[4]. ولكن ما يجلب الانتباه هو التحليل السابق لزمن التلقّي، إذ إن هذا التحليل يكاد يقارب أو يلامس زمن التداعي الحر الباطني في تيار الوعي، فقد أشار إلى سلسلة المراحل الزمنية التي لا تزيد على اللحظات، إلى جانب تميزه بالطول والراحة والتجدد بتجرد الأحوال والأشخاص، وهذا يقارب من زمن التداعي في ذهن الشخصية، حيث تتدفق عشرات الصور والأفكار بلحظات وعلى هامش انتباه الشخصية. ولكن التحليل قَصد المتلقي ولم يقصد الشخصية الروائية، فابتعد –في المعنى والاتجاه والوسيلة الفنية- عن زمن تيار الوعي.

ولعلنا لا نبالغ إن قلنا إن البذور الفنية الأولى لزمن تيار الوعي، قد برزت مع محاولات النقاد وكتاب الرواية في مد الزمن الحاضر المرتبط بالانتباه وتثبيته. نظراً لأهمية "الحاضر بالنسبة إلى الروائي، وأدّى البحث عن تجسيده إلى تطور

---

(1) انظر: نفسه، ص100-103.

(2) انظر: جريبيه، ص136، بوتور، ص100-104.

(3) اصطلح النقاد وعلماء النفس على هذا التبادل مسميات: الاستباق، الاسترجاع، التذكر، الاستنطاق، التـوهم، التوقع، التوحد، وغير ذلك من التسميات وحسب نوع التبادل ومقتضياته.

(4) انظر: إبراهيم، عبد الله، البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دراسة لنظم السرد والبنـاء فـي الروايـة العراقية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1988، 168-171، الشوابكة، ص123.

واضح في طريقة معالجة الزمن في الرواية، وإلى محاولات ابتكار أساليب وتقنيات جديدة للتعبير عنه، وتثبيت هذا الحاضر ومدّه"[1].

ومن هنا بدأ كتاب تيار الوعي بالإفادة من تثبيت الحاضر بواسطة التداعي الحر الباطني، ومده من خلال توسيع الفرق بين زمن الحكاية وزمن القول، "فبينما يسير زمن القول في خط طولي في معظم الأحيان. نجد أن زمن الحكاية متعدد الأبعاد، إذ يمكن في الحكاية أن تجري حوادث مختلفة في الوقت نفسه، لكن القول القصصي ينبغي أن يضعها واحدة إثر الأخرى، بالضرورة، وبهذه الطريقة يعرض شكلاً معقداً في خط مستقيم"[2]. والشكل المعقد في رواية تيار الوعي يتكون من حكايتين متداخلتين –في الخط المستقيم- ولكن لكل واحدة منهما أبعاداً متعددة، وأزمنة مختلفة، ومنفصلة عن بعضها، وإن التقت في بعض الجوانب القليلة؛ إذ تشكل مجريات الحكاية الأولى –القصة الخارجية- محفزات تستثير حصول مجريات الحكاية الثانية –القصة الداخلية- وبهذا يكون الالتقاء بينهما في المحفز وزمن التحفيز، الذي هو الزمن الحاضر بالنسبة للحكاية الثانية، وهكذا قام كتاب تيار الوعي بالإفادة من اتساع الفرق بين زمن القول وزمن الحكاية في مد الحاضر، الذي هو زمن التداعي الحر الباطني في تيار الوعي.

ولقد مد كُتاب تيار الوعي الحاضر، من خلال الإفادة من دور الذاكرة، في جعل الماضي امتداداً في الحاضر، فالذاكرة "هي جوهر وجودنا، إنها هي التي تضمن امتداد الماضي والحاضر فيتعايشان معاً. إن ماضينا البعيد يتداخل مع حاضرنا، فيكونان معاً زمناً واحداً غير منقطع"[3]. وهذا ما ينسجم تماماً –في بعض الأحيان- مع تيار الوعي الذي يتداعى بالماضي- زمن محتويات التداعي –في لحظة الحاضر- زمن التداعي ذاته –فيتعايشان معاً- في باطن الشخصية –

---

(1) قاسم، سيزا، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القـاهرة، 1984، ص40.

(2) فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبـي، دار الآفـاق الجديـدة، ط3، بيـروت، 1985، ص282، ص426.

(3) Henri Bergson, La Phensee et le- movement, ed puf, paris 1975, p. 171.

ويتداخلان فيكونان زمناً واحداً غير منقطع[1]. فزمن تيار الوعي هو زمن نفسي مستدير متقطع يتعامل مع الحاضر والماضي والمستقبل في آن واحد، محطم للزمن التاريخي.

ولقد قارب الشكلانيون الروس من زمن تيار الوعي –ضمنياً- عندما قاموا بتقسيم الخطاب السردي من حيث الزمن إلى: زمن القصة أو المتن الحكائي، وزمن الحكاية أو المبنى الحكائي، وقصدوا بالمتن الحكائي الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل، وقصدوا بالمبنى الحكائي، مجموعة الأحداث ذاتها، ولكن يراعى نظام ظهورها في العمل، كما يراعى ما يتبعها من معلومات تُعنيها لنا، وأشاروا إلى عدم وجود علاقة جدلية بينهما[2].

ففي المتن تقع الأحداث في زمانها المنطقي الذي وقعت فيه حقيقة أو متخيلة، وهي التي تشكل المادة الخام للمبدع، وغالباً ما يخلو المتن من الوصف، والراوي والتحليل، بينما المبنى يشكل إعادة ترتيب الأحداث من خلال راوٍ سردي لها، ويدخل الوصف عنصراً من عناصر المبنى[3]. مما دفعهم إلى التأكيد على أن قيمة العمل السردي تكمن في طبيعة العلاقات التي تربط بين الأحداث تُواجد أجزاءها، فميزوا بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي من خلال إظهار "المتن الحكائي كمجموعة من الحوافز المتتابعة زمنياً، وحسب السبب والنتيجة، كما يتجلى المبنى الحكائي كمجموعة هذه الحوافز ذاتها، لكن مرتبة حسب التتابع الذي تلتزمه في العمل"[4].

فنوعية العلاقة بين المتن والمبنى تمكن الروائي من تقديم أشكال متعددة للزمن تظهر من خلال المبنى الحكائي، وهم يعرضون الأحداث بطريقتين: خضوع

---

(1) انظر للاطلاع: نفسه، ص165.

(2) انظر: الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي، ت: إبراهيم الخطيب، الشركة العربية المغربية للناشرين، مؤسسة الأبحاث العربية، الدار البيضاء، بيروت، 1982، ص180.

(3) وهناك تسميات متعددة لهذه الثنائية، منها: زمن المغامرة وزمن الكتابة، والمدلول والدال، ومحتوى التعبير وشكل التعبير، وزمن القصة وزمن الخطاب، والحكاية والسرد، -على ترتيب المتن ثم المبنى-، انظر: الشوابكة، ص65.

(4) الشكلانيون الروس، ص181.

السرد لمبدأ السببية، أو تخلي السرد عن الاعتبارات الزمنية، حيث تتابع الأحداث دون منطق داخلي[1].

ليس هذا فقط فالمتن لا راوي له، ولا يتضمن الوصف، بينما المبنى يقوم بإعادة صياغة المتن على وفق ما يريده الكاتب، مدخلاً عناصر جديدة كالوصف والراوي ويتوفّر المبنى على مفارقات زمنية تسمى الاستباق والاسترجاع وغيرها.

وللوهلة الأولى يبدو لنا أنهم في كل ما سبق يتحدثون عن زمن تيار الوعي فعلاً، ولكننا عندما أمعنا النظر، وجدنا أنهم قد تعرضوا لبعض من جوانب الزمن في تيار الوعي –وربما تكون هذه الجوانب عامة في أغلب الأعمال الروائية- وغفلوا عن جوانب أخرى، وهي من أهم مكونات زمن رواية تيار الوعي. وربما يعود ذلك إلى تعقّد بناء رواية التيار.

والحقيقة أن التداخل والمفارقات الزمنية هي التي تقربه من زمن تيار الوعي ولكن لا يكفي لجعل الخطاب من اتجاه تيار الوعي[2]، إن سعيد يقطين يسمي انحراف زمن المبنى عن زمن المتن بـ(التخطيب) وغيابه يعني أن ثمة تطابقاً بين المتن والمبنى وهذا أمر افتراضي[3].

لقد قسموا زمن العمل الروائي إلى: هيكل خارجي –المبنى- وهيكل داخلي –المتن-، وليعلم أن متناً واحداً يمكن أن يقدم بناءات مختلفة وأبنية تعتمد على تصور الكاتب، ولكن يبقى المتن هو الخامة الداخلية والمبنى هو الشكل العام المقروء أو المسموع، استناداً إلى وجود حكاية واحدة في العمل الروائي، في حين أن رواية التيار تتألف من حكايتين، تُشكل كل واحدة منهما كياناً مستقلاً منفصلاً قائماً بذاته، له متن حكائي ومبنى حكائي منفصل عن متن ومبنى الحكاية الأخرى، تربط بينهما علاقات باطنية يصعب الكشف عنها إلا من خلال الزمن والحدث والفضاء الروائي،

---

(1) انظر: نفسه، ص180-182.

(2) انظر: توماشفسكي، (نظرية الأغراض)، ضمن نظرية المنهج الشكلي، نصوص الـشكلانيين الـروس، ت: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربيـة، ط1، الربـاط-بيـروت، 1982، ص180.

(3) انظر: يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص169-197.

وهذا هو أحد أسباب تمزق وتشتت رواية التيار. فإذا ما أغفلنا علاقات الترابط الباطنية بينهما –وهي علاقات سببية نفسية- عندئذٍ يمكننا أن نفصل الحكايتين عن بعضهما، لتشكل كل منهما قصة منفصلة، ينطبق عليها ما جاء به الشكلانيون الروس تقريباً، مع بقاء بعض جوانب الزمن فيها دون تناول، ولاسيما الحكاية الثانية –القصة الداخلية- إذ لا يخفى على الدارس التعقيدات الناجمة عن بناء عمل يتكون من حكايتين، وعمل يتكون من حكاية واحدة، إذ لا يمكننا بأي حال من الأحوال أن نطبق ما جاء به الشكلانيون على رواية التيار وكأنها تتألف من حكاية واحدة، فبينما يرى الشكلانيون الروس أن أحداث المبنى هي نفسها أحداث المتن، فإن أحداث الحكايتين في رواية التيار تختلفان نهائياً، وقد لا يجمع بينهما جامع، وهذا الاختلاف بدوره ولد اختلافاً آخر في تشكيل زمن الأحداث، فالشكلانيون الروس يرون أن أحداث المتن يمكن إعادة ترتيبها زمنياً على الخط الطولي للزمن –ماضي، حاضر، مستقبل- بعد أن كانت في المبنى متداخلة باستعمال وسائل الزمن الفنية، مثل: الاستباق، الاسترجاع، التسريع، الإبطاء، الفواصل الزمنية، وغيرها، وحسب التتابع الذي يلزم العمل –التتابع المنطقي- لا التتابع الزمني.

ومن هنا قالوا إن العلاقة بين المتن والمبنى علاقة سببية تكاملية تبادلية لا عضوية جدلية، لكي يتمكنوا من الفصل بين المبنى والمتن، وهذا ينطبق -تقريباً- على حكايتي التيار، كل واحدة منهما على حده. ولكنه لا ينطبق على رواية التيار كعمل متكامل، لأن العلاقة التي تربط بين الحكايتين ليست سببية تكاملية، ولكنها سببية نفسية من طرف الحكاية الأولى إلى الثانية، بينما هي من طرف الحكاية الثانية إلى الأولى معدومة ولا وجود لها، لأنها لا تجري على أرض واقع الحكاية الثانية، وإنما تدور في مخيلة الشخصية ولا تنتقل إلى مجرى أحداث الحكاية الأولى، ومن هنا فالعلاقة بينهما سببية نفسية عضوية غير تبادلية تكاملية، ونؤكد هنا على ما نقصده بالعضوية، وهو ارتباط التداعي في الحكاية الثانية بحصول حدث أو فضاء في الحكاية الأولى، أي لولا حصول هذا الحدث أو ذلك الفضاء الروائي أو ما شابه ذلك لما حدث التداعي. والعضوية هنا ليست تبادلية أو تكاملية، أي أن حصول التداعي لن يكون سبباً في حصول الحدث أو عدم حصوله في الحكاية الأولى، ومن

هنا فالعضوية منقوصة بسبب عدم التبادلية من ناحية، وعدم التكاملية من ناحية أخرى. ونقصد بعدم التكاملية هنا: أن التداعي في الحكاية الثانية لا يكون جزءاً مكملاً للحدث أو الفضاء الروائي في الحكاية الأولى.

وحصول الحدث أو الفضاء الروائي –أو أي من المجريات- في الحكاية الأولى يمثل سبباً في حصول التداعي الذهني الحر، ولكنه لا يكون جزءاً مكملاً لمجريات التداعي أو محتوياته في الحكاية الثانية. بينما العلاقة العضوية التبادلية تعني أن حصول أي من الأمرين مرهون بحصول الأمر الآخر، وهكذا في كل النص[1].

قد يتساءل البعض: إذ لم يتم التداعي داخل الفضاء الروائي، فأين يتم إذن؟ نقول: إن الفضاء الروائي قد يأتي مستقلاً بذاته، وهنا يصعب حصول التداعي الذهني بداخله، وقد يكون سبباً في حصول التداعي، وعلى هامشه. أو يأتي داخل الفواصل الزمنية للحكاية الأولى، وهذه الفواصل مهما قصرت أو اتسعت أو كثرت لا تكفي لبناء قصة متكاملة قائمة على أسلوب تيار الوعي، لأن زمن قصة التيار –الحكاية الثانية- أطول من زمن الحكاية الأولى، سواء أكان ذلك في زمن القول أم زمن القصة أو حتى زمن السرد أو أي زمن آخر.

ولعل وقوع التداعي الذهني الحر، في الفواصل الزمنية، أو الفضاءات الروائية والقصصية، دفع بالكثير من الدارسين إلى القول: إن الكاتب قد استخدم أسلوب تيار الوعي في بناء روايته أو قصته القصيرة، وهو لم يستعمل ذلك نهائياً، وكل ما في الأمر هو ملء بعض الفواصل في صورة من صور التداعي كوسيلة فنية لملء الفاصل ليس إلا.

---

(1) ولكي نوضح الصورة، نشير إلى أن السرحان الذهني أثناء ركوب القطار ولسبب من الأسباب المتوافرة في مقصورة الركاب لا يمكن أن يكون سبباً في ركوب القطار، بينما مؤثر من مؤثرات القطار قد يكون سبباً في السرحان الذهني، الذي يتشكل منه تيار الوعي، إذ إن أسلوب تيار الوعي أعقد وأصعب من أن يستعمل بهذه الصورة.

فالعلاقات التي تترابط من خلالها مكونات رواية التيار هي علاقات سببية نفسية عضوية في الباطن، وسببية نفسية موضوعية في الظاهر[1].

وعلى ضوء ذلك لا يمكننا أن نعيد ترتيب أحداث رواية تيار الوعي على خط طولي واحد –ماضي، حاضر، مستقبل- لأن كل حكاية من حكايتي تيار الوعي لها خط طولي –متن- منفصل عن الخط الطولي للحكاية الأخرى، وزمن أحداث كل منهم مختلف عن زمن أحداث الأخرى، فزمن حصول أحداث الحكاية الأولى وبيئته يشكلان سبباً لازماً لحصول زمن تداعي أحداث الحكاية الثانية ذهنياً، لا سبباً لزمن حدوثها، وإنما سبب لزمن استرجاعها، ولا يخفى على الدارس الفرق بين زمن حدوث الحدث وزمن استرجاعه، وعلينا هنا أن نشير إلى أن الزمن في الحكاية الأولى –القصة الخارجية- هو زمن حقيقي، والزمن في الحكاية الثانية ربما يكون وهمياً وربما يكون حقيقياً، ولكن من المؤكد أن السبب الزمني الذي يربط بينهما هو زمن نفسي وهمي لا وجود له في بنية العمل الروائي إلا من خلال كونه زمن الرجع الذي سنتحدث عنه لاحقاً[2]. وبما أن الشكلانيين الروس قد نقصهم الحديث عن هذا الزمن في نظرية المنهج الشكلي، قلنا إن زمن تيار الوعي قد فلت من بين أيديهم؛ لأنهم بنوا ذلك على العمل ذي القصة الواحدة.

ولقد اقترب البنيويون أكثر فأكثر من زمن تيار الوعي، عندما قسم (رولان بارت) الوحدات البنائية في العمل السردي إلى فئتين، هما:

الأولى: وحدات سردية أصلية، وهي النواة، أو الوظائف المركزية التي تتوزع تتابعاً على المحور النظمي، مكونة وظيفة أساسية في العمل السردي، وهي

---

(1) نقصد بالموضوعية الظاهرية، ارتباط التداعي بالمحفز الخارجي، وعلاقة ما هو خارجي بما هو داخلي. أما العضوية الباطنية هو ارتباط ما هو داخلي بما هو داخلي، في الأولى يمكن الفصل بينهما وفي الثانية يصعب هذا الفصل، أي أنه يمكننا أن نفصل بين محتويات السرحان الذي حصل في القطار –المثال السابق- وبـين كامل أحداث السفر بما فيها المحفز الخارجي المسبب للسرحان، ولكن لا يمكن الفصل بين التداعيات الذهنية التي احتوى عليها السرحان بما في ذلك الفصل بينها وبين محفزاتها الداخلية، وهذا ما نقصده أيضاً بالعلاقة العضوية.

(2) انظر: تعريف زمن الرجع ص90، من هذه الدراسة.

فتح أو إغلاق أو تثبيت مبادرة منطقية لتتابع التاريخ، وباختصار تفتح أو تنهي تردداً إذا ورد في النص قطعة تالية[1].

ولولا إصرار (رولان بارت) على وظيفة فتح أو إغلاق مبادرة منطقية لتتابع التاريخ، لقلنا إنه يتحدث فعلاً عن زمن تيار الوعي في الحكاية الأولى؛ لأن الوحدات السردية في الحكاية الأولى –القصة الخارجية- أصلية ومهمتها فتح أو إغلاق الوحدات السردية للحكاية الثانية –القصة الداخلية- في رواية تيار الوعي، أي أن وظيفة وحدات السرد الأصلية هي خلق المؤثرات أو الحوافز لتتابع أو إغلاق وحدات السرد في القصة الداخلية لرواية التيار.

ولو قال (رولان بارت): "مبادرة منطقية لتتابع السرد"، وتوقف عند ذلك، لأصاب زمن الرجع في تيار الوعي[2]، ولكنه بنى ذلك على العمل ذي القصة الواحدة، مما ولد اختلافاً آخر –بينهما- حول تصور وظيفة وحدات الفئة الثانية، وقد قسم بارت الوظائف إلى قسمين: توزيعية تتعلق بالأحداث (المتن)، وقرائنية تتعلق بالوصف أو أسلوب الكتابة (المبنى).

أما وحدات الفئة الثانية "فهي وظائف ثانوية تكميلية، عبارة عن حوافز ومؤشرات وعوامل إخبارية غير مرتبطة بتطور أحداث القصة"[3]. ولو توقف (رولان بارت) هنا، لقلنا إنه يتحدث عن زمن تيار الوعي، إذ إن القصة الثانية في رواية التيار هي وظائف ثانوية بالنسبة لمسار القصة الخارجية، وهي ليست تكميلية لها، وإن كانت تكميلية لوحدات سرد الفئة الأولى، وإنما يمكن اعتبارها –وبصورة غير دقيقة- تكميلية في رواية تيار الوعي كصورة كلية للعمل الروائي[4]. ويلتقي

---

(1) انظر: بارت، رولان، النقد البنيوي للحكاية، ت: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، 1982، ص108.

(2) انظر: زمن الرجع، ص90، من هذه الرسالة.

(3) بارت، ص116، وهنا تم عكس الأهمية في رواية التيار، فالأهمية للقصة الداخلية.

(4) وتجدر الإشارة هنا، إلى أن الصورة الكلية لرواية تيار الوعي، هي ليست حاصل جمع مجريات القصة الخارجية مع مجريات القصة الداخلية، وإنما هي حاصل ضرب –تفاعل- بينهما. ولو كانت حاصل جمع، لتمكنا من وضعها على خط طولي واحد للزمن- أي لأمكننا إعادة ترتيبها حسب التسلسل الزمني-، ولكننا أمام خطين طوليين قد يتقاطعان –يلتقيان في نقطة ما ثم يفترقان –وقد يتوازيان فلا- يلتقيا أبداً إلا عند نقطة

مع رواية التيار في كونها حوافز ومؤشرات وعوامل إخبارية، ولكن ليست لوحدات السرد الأولى فحسب، وإنما داخل وحدات السرد الثانية نفسها أيضاً، إذا ما اعتبرنا أن وحدات السرد الثانية هي القصة الداخلية في رواية التيار، ومن هنا هي غير مرتبطة بأحداث القصة الخارجية في رواية التيار، كما أنها غير مرتبطة بوحدات سرد الفئة الأولى عند بارت.

ويتابع رولان بارت: "فهي عبارة عن توسعات، تتأطر مكانتها من خلال مدى تفاعلها مع النواة، فالحيز الذي يفصل بين رنين الهاتف وبين رفع السماعة يمكن إشباعه بجملة من الأحداث الدقيقة أو بفيض من الوصف الدقيق، غير أن وظيفتها مخففة، تتعلق بفعالية زمنية بحتة، تسهم في فصل اللحظتين للقصة، في حين تشتغل في الوصل بين وحدتين أصليتين بسد حيّز سردي بينهما بفاعلية مزدوجة زمنياً ومنطقياً"[1]. وهنا لا يمكننا أن نعد مجريات القصة الداخلية في رواية التيار عبارة عن توسعات لوحدات سرد الفئة الأولى التي تقابل القصة الخارجية، والسبب أنه جعلها تحتل مساحة زمنية على الخط الطولي لوحدات سرد الفئة الأولى، بينما القصة الداخلية لرواية التيار لا تحتل أي جزء زمني من الخط الطولي لمجريات القصة الخارجية، ومن هنا أطلق عليه مسميات كثيرة مثل الزمن النفسي أو الوهمي أو التخيلي ويمكننا تسميته هنا الزمن الصفري، وهو لحظة تأثير المحفز[2] -يكون من وحدات السرد الأصلية التي تقابل القصة الخارجية –في ذهن الشخصية. وهنا يمكننا أن نعتبر أن هذه اللحظة تتأطر مكانتها من خلال مدى تفاعلها مع النواة- القصة الخارجية -ولعل ذلك من أهم نقاط الالتقاء بين (رولان بارت) وزمن تيار الوعي، ولكن هذا الالتقاء أضاعه (رولان بارت) عندما جعل له مساحة زمنية على الخط الزمني لوحدات سرد الفئة الأولى، ومثّل على هذه المساحة، بالحيز الذي يفصل بين رنين الهاتف وبين رفع السماعة.

الشروع التي قد تشبه ما أسماه رولان بارت، وجيرارجنيت، بالزمن الصفري أو درجة الصفر، وهي لحظة التأسيس بين زمن القصة وزمن الخطاب.

(1) نفسه، ص116.

(2) هذه اللحظة تقع على الخط الطولي للقصة الخارجية وليس الخط الطولي للقصة الداخلية.

فالرنين في رواية التيار قد يثير تداعياً ذهنياً يستمر من لحظة الرنين إلى وقت انتهاء المحادثة أو ما قبلها أو بعدها، وربما بما ليس له صلة بما سبق الرنين أو ما تبعه، ولكن قد يكون له صلة بما سبقه أو تبعه من تداعيات مماثلة، تشكل في مجملها مجريات القصة الداخلية، وتتصل هذه التداعيات مع بعضها برابط ظاهري أو باطني. أي أن الوحدة التي تنتظم بها هذه التداعيات قد تكون موضوعية أو منطقية أو نفسية.

وقد يملأ الراوي هذا الحيز بفيض من الوصف الدقيق دون أن يؤثر على تداعي ذهن الشخصية إذا ما رغبت بالتداعي أو رغب الراوي بذلك حسب متطلبات العمل الروائي، ومن هنا يمكننا القول إن الفواصل الزمنية في الأعمال الروائية ليست هي الزمن الوحيد الذي يتم به التداعي في رواية التيار، وإنما التداعي قد يتم في أي زمن من أزمنة مجريات القصة الخارجية، وتبعاً للمحفزات والمؤثرات في عملية التداعي، مع الأخذ بعين الاعتبار أن مجريات القصة الخارجية ما هي إلا مجموعة من المحفزات التي تستثير ذهن الشخصية بالتداعي في مجريات القصة الداخلية، ولذا يختار الكاتب من المحفزات ما يضمن له تماسك كل من مجريات القصتين ويوفر لكل واحدة منهما الاستقلالية عن الأخرى، وبما يجعل المحور النظمي للقصة الخارجية ضمناً وهمياً لمحور نظمي آخر للقصة الداخلية على أن يمكننا من التمييز بين المحورين، وبما لا يقبل أي لبس أو تداخل بينهما، وإلا لأصبحنا أمام جريان سائب للذهن لا يربط بين تداعيات هذا الجريان أي رابط، مما يجعلنا أمام تداعيات لا معنى لها سوى الهلوسة أو الذهان أو الجنون، مما يفقد العمل الروائي هدفه، ألا وهو التأثير في القارئ أو المتلقي.

وجاءت نقطة الافتراق الأخرى بين (رولان بارت) وزمن تيار الوعي، عندما جعل ملء الفواصل الزمنية بأحداث ذات وظيفة مخففة، وأن هذه الوظيفة، هي وظيفة زمنية بحتة، مهمتها الفصل بين وحدتين أصليتين. وكأن وحدات السرد الثانوية لا تمثل إلا ملء الفراغات الزمنية الناتجة عن الانتقال من وحدة سردية أصلية إلى وحدة سردية أصلية أخرى.

والفاعلية الزمنية هي عدم حصول فراغ زمني بين الوحدتين، أما الفاعلية المنطقية فلها عشرات الصور، من أهمها: تهيئة ذهنية القارئ لما سيأتي من وحدة سرد أصلية وربطها مع وحدات السرد السابقة.

قد ينطبق ما سبق على وحدات السرد الأصلية في القصة الخارجية لرواية التيار، ولكنها قد تنطبق أو لا تنطبق على وحدات السرد الأصلية في القصة الداخلية، والسبب أن جميع وحدات السرد الأصلية فيها تتداعى ذهنياً، فهي ليست بحاجة إلى فواصل زمنية لوحدات السرد الأصلية في القصة الداخلية، ومن هنا تختلف وظيفتها من كونها ملء حيز بين وحدتين سرديتين في القصة الداخلية إلى وظيفة التحفيز –المثير- لتتابع الوحدات السردية الأصلية في القصة الداخلية.

رابعاً: الزمن النفسي وتيار الوعي:

تجمع الدراسات التي تناولت زمن تيار الوعي على أنه زمن نفسي. والزمن النفسي لا يخضع للمؤثرات الزمنية الفيزيائية التي تقبلها العاطفة أو ترفضها(1)، فهو "مادة الحياة السيكولوجية نفسها"(2). مما يجعل له خصائص من أهمها: العمق الذي تصبح فيه اللحظة أثمن من الدهر. والتأثير الوجداني في النصوص الروائية التي يتوقف فيها الزمن الطبيعي ليحل محله الزمن النفسي، الذي يتخطى "الأيام والشهور والسنين ويختلط فيه الماضي والحاضر والمستقبل"(3)، فيلغي الزمن التاريخي، وتصبح الرواية "تعبيراً عن حركة نفسية"(4) لا تأخذ الزمن في اعتبارها، بل تمضي في حصر متصل، وعلينا أن نستوعب هذه الحركة النفسية وحدها(5)، فهي حركة لا تحدها الحدود؛ لأنها ناتجة عن خاصية الديمومة، و"الديمومة ليست لحظة تحلّ مكان أخرى، بل تتميز بالسيلان، وعدم التجزئة، وإلا لما كان هناك سوى الحاضر، ولما كان هناك امتداد للماضي والحاضر، ولا تتطور ديمومة محددة بدقة، إن الديمومة

---

(1) يقصد بالزمن الفيزيائي: اختلاف الليل والنهار وما ينشأ عنهما من أزمنة أخرى.

(2) كاريل، الاكسيس، الإنسان ذلك المجهول، ت: أسعد فريد، مكتبة المعارف، ط3، القاهرة، 1980، ص190.

(3) معتوق، ص105.

(4) عياد، ص104.

(5) انظر: نفسه، ص104.

هي السيلان المستمر للماضي باتجاه المستقبل، وهذا السيلان للماضي يجعله ينظم باستمرار، وباستمرارية تضخم الماضي، تنمو شخصيتنا وتكبر دون انقطاع، وكل لحظات الحاضر هي إضافة جديدة تنضم إلى ما كان موجوداً من قبل"[1].

ونمو الشخصية لا بد أن يصاحبه، قلق فكري، ناتج عن تشوش ذهني، استغله كتاب تيار الوعي، للكشف عن "النفس الإنسانية في نوازعها الخفية. وفيها يشرح المؤلف الأفكار التي تساور كل إنسان، دون أن يستطيع –صراحة- مواجهتها، على حين هي تصطرع دائماً في النفس"[2].

ولكي يستطيع المؤلف شرح النوازع الخفية، دون مواجهتها صراحة، فإنه يلجأ إلى الزمن النفسي، كونه مظهراً نفسياً لا مادياً، ومجرداً لا محسوساً، استطاع من خلاله التمرد على الأنساق المغلقة، فأصبح الزمن الروائي عنده "يولد حين يغدو التمرد، على الأنساق المغلقة بداية انهيار هذه الأنساق وحين يواجه الوعي الإبداعي، ما يعوق تقدمه، وحين تولد رغبة التحرر العارمة"[3].

ولعل كتاب تيار الوعي، قد بنوا نسقاً جديداً، يقوم على الزمن النفسي المجرد، فشكلوا منه خيطاً وهمياً يسيطر على كل التصورات والأنشطة والأفكار المتصارعة في النوازع الخفية، مفيدين من جميع خصائصه، ولاسيما خاصية التكثيف لعملية السيلان الدائمة، إذ يتم تكثيف مئات العمليات الذهنية اللاوعية في لحظات زمنية قد لا تتجاوز الثواني المعدودة، فيعمد الروائي إلى تصوير تلك الرؤى اللاواعية، فيصور لحظاتها النفسية بعمقها المأساوي، وقلقها الراكز، وما ينتابها من تمزق وتشتت، وتكرار، وتناقض، وتباعد، وتداخل بلا نظام محدد، تاركاً للزمن النفسي السيطرة التامة، من خلال الانسياب المسيطر عليه بتقنيات فنية مختلفة، كالاستذكار أو الاسترجاع، والاستباق أو الاستشراف، والحذف أو الإخفاء، والتسريع أو الإبطاء، وعلى نحو يكون فيه الزمن النفسي موازياً لزمني القص والسرد، وقد

---

(1) Henri Bergson, p. 165.

(2) هلال، ص546.

(3) عصفور، جابر، زمن الرواية، مهرجان القاهرة، 2000، ص17.

يستخدم الروائي عملية الدمج بين زمن القص وزمن السرد، فيجعل منهما زمناً واحداً موازياً للزمن النفسي.

فيشكل الروائي قصة مستقلة داخل العمق الروائي، لا تعبر عن حركة غيرها، ولا تمثل زمناً غير زمن قراءتها في العمل الروائي ذي القصتين الداخلية والخارجية: الأولى زمنها نفسي، والثانية زمنها تاريخي، فيشكل الزمن التاريخي في القصة الخارجية حاضناً موضوعياً ومنطقياً للزمن النفسي. وهذا من أهم الفوارق بين روايات تيار الوعي والروايات النفسية والسيكولوجية، إذ إن الأخيرة ليس لها قصة خارجية تحتضنها، فهي تنساب بمؤثرات داخلية فقط.

خامساً: زمن تيار الوعي وخصوصية الذهن:

شكل روائيو تيار الوعي من ذهن الشخصية بيئة روائية خصبة، مشتقين منه زمناً يمتد من محيط ذكريات الشخصية حتى خيالاتها، متخذين من عمق الخيالات واتساع الذكريات مكاناً للفعل، فبنوا أحداث أعمالهم الروائية على مصادفات ذهن الشخصية، وما يركز عليه من أحداث يدركها أو يتخيلها أو يتذكرها. فالكاتب يتعامل مع الوعي وما يدور فيه من عمليات ذهنية تفتقد النظام والوضوح والشكل[1]. ومن هنا اكتسب زمن تيار الوعي خصوصية، تكمن أهميتها في كون محتوى الذهن لا معنى له في ذاته، فهو يخلو من القالب أو النظام الذي يوفر نقطة يمكن الرجوع إليها؛ لأنه مضطرب وسائل، ولا تتوافر فيه أي أسس للتحليل أو التغير، وبما أن رواية التيار تهدف إلى تصوير العمليات الذهنية كما هي، فلا بد لكاتبها من المحافظة على طواعية الذهن ومجال غرابته، ولعل ذلك أوجد صعوبة في فرض نظام على محتوى لا نظام أو شكل له. ومع ذلك فقد حاول الروائيون أن يشكلوا قالباً أو إطاراً يمكن الرجوع إليه، ويوفر أداة للتمييز والتنويع، إلا أن ذلك قد يفقد محتوى الذهن عدم نظاميته، والمعنى المستفاد أو المقصود من هذه العدمية[2].

---

(1) انظر: همفري، ص110.

(2) انظر: نفسه، ص110-113.

ومن الوسائل التي قد تحقق للكتاب هذا القالب، وحدة الفعل والشخصية، أي الحبكة الفنية. ولكن تيار الوعي يهتم بالعمليات الذهنية لا بالأفعال العضوية[1]. مما دفع كتاب تيار الوعي إلى إيجاد نقطة ارتكاز،ترتكز عليها عمليات التداعي الذهنية، فيتشكل لها محور نظمي قادر على استيعاب صور العمليات الذهنية كما هي في منطقة ما قبل الكلام، ودون أن يفقدها هذا المحور عدم نظاميتها وتشتتها وتمزّقها. وعلى نقطة الارتكاز هذه أن تقوم –بالإضافة إلى ما سبق- بتعويض النقص الحاصل في وحدة فعل الشخصية أو الحبكة الفنية ثانياً، والقدرة على استيعاب تداعيات الذهن كاملة وكما هي ثالثاً، وإيجاد المحفزات القادرة على استثارة العمليات الذهنية رابعاً، وخلق الصورة الكلية للعمل الروائي خامساً. وبما أنه لا يمكن استيعاب الشيء إلا بشيء مماثل له، فقد تم تحويل نقطة الارتكاز إلى محور نظمي يوازي المحور النظمي الذي شكلته للتداعي، فأصبحنا أمام محورين نظميين لا محور نظمي واحد. الأول خاص بنقطة الارتكاز، وهو محور شكلي خارجي محسوس، وزمنه يقوم على الزمن التاريخي، والمحور الثاني هو الذي أنشأته نقطة الارتكاز بواسطة ما تقوم به من وظائف، وهذا المحور داخلي غير محسوس؛ لأنه يعتمد في بنائه على الزمن النفسي من ناحية، وعلى محفزات عمليات التداعي الذهنية وزمنها من ناحية أخرى، وباختصار نحن أمام قصتين، خارجية تمثل قالباً لقصة داخلية هي أساس العمل الروائي.

ولخلق المحور الشكلي الخارجي –القصة الخارجية- لجأ كتاب تيار الوعي إلى عدة أنماط من أهمها: الوحدات الزمانية والمكانية، اللوازم، التقليد الساخر، الأبنية الرمزية، الترتيبات الشكلية، المظاهر الدورية الطبيعية والنظرية[2]. وقد يستخدم الروائي أكثر من نمط في بناء عمله الروائي. وهنا علينا أن لا نغفل محاكاة المحور النظمي الداخلي في أغلب مكوناته للمحور النظمي الخارجي وعلى نحو يبدو معه وكأن المحورين محور واحد، أو أن المحور النظمي الداخلي ما هو إلا صدى للمحور الخارجي، ومن هنا قد يقع اللبس في أن الأنماط المستعملة في تشكيل

---

(1) انظر: نفسه، ص111.

(2) انظر: نفسه، ص111.

المحور النظمي الخارجي، هي أنماط للمحور النظمي الداخلي، وليست للمحور النظمي الخارجي، كأن يقف شخص أمام المرآة، فيعتقد البعض أن الخيال في المرآة هو الشخص نفسه لا خياله.

وقد يقع اللبس هنا بسبب ارتكاز المحور النظمي الداخلي كلياً على المحور النظمي الخارجي، وعلى سبيل المثال قد يتخذ الروائي من بعض الأبنية الرمزية القديمة محوراً خارجياً –كنقطة ارتكاز- لصب التداعيات الذهنية من خلاله في المحور النظمي الداخلي، فكأنه يحل الزمن الغائب محل الزمن الحاضر، فـ(جان ريكاردو) يرى في الاستعارة "أنها دائماً على وجه من الوجوه ذات طبيعة إغرابية لأنها تضم الـ(هنا) الحاضر المشبه إلى الغائب المشبه به، مما يؤدي في رأي دعاة الرواية الحديثة الدرامية إلى الوصف الحيادي لإحلال الغائب محل الحاضر الـ(هناك) بديلاً (الـهنا) المشبه به مكان المشبه، والمشبه به بالنسبة (لريكاردو) ودعاة رواية الحداثة ليس إلا الغلاف الهيولي الخارجي الذي يتلاشى فور بروز المشبه، وفور إنجاز الترجمة البلاغية"[(1)].

فالمشبه هنا هو السيلان الذهني بعدم نظاميته، والمشبه به هو القالب القصصي بما يمتلكه من نظام. فعندما يكتسب المشبه الصفات اللازمة من المشبه به، يتلاشى المشبه به تاركاً بعضاً من لوازمه الدالة عليه، أي أنه موجود بصورة ضمنية لا تصريحية، ومن هنا قد يقع اللبس في أن بعض اللوازم الدالة على المشبه به هي جزء من المشبه.

وعلينا هنا أن نلاحظ أن المشبه –المحور النظمي الداخلي- يكتسب صفات المشبه به –المحور النظمي الخارجي- بصورة كلية أو جزئية، ولكن المشبه به لا يكتسب أي صفة من صفات المشبه، وبناء على ذلك نقول إن القصة الخارجية –المشبه به- تؤثر في مجريات القصة الداخلية –المشبه- بينما القصة الداخلية لا تؤثر بمجريات القصة الخارجية.

---

(1) شتراوس، كلود ليفي، الأسطورة والمعنى، ت: صبحي حديدي، دار الحوار للنشر، ط1، اللاذقيـة، 1985، ص69، انظر: ص70-71.

والسبب في ذلك –بالإضافة إلى القاعدة البلاغية السابقة- أن مجريات القصة الخارجية –بالإضافة إلى كونها تمثل دور القالب للقصة الداخلية- تشكل مجموعة من الحوافز والمثيرات التي تستثير ذهن الشخصية، فيتداعى الذهن بمجريات القصة الداخلية دون أن تبوح بها الشخصية إلى الشخصيات الأخرى، أو تعكس هذه التداعيات على تصرفاتها الخارجية، مما يجعلها غير مؤثرة في مجريات القصة الخارجية، ولا يبنى عليها إلا ما يتعلق بمجريات القصة الداخلية. وهذا بدوره قد خلق لكل منهما محوراً نظمياً مستقلاً عن المحور النظمي للقصة الأخرى. مما أتاح لنا قدرة الفصل التام بين القصتين دون أن تتأثر أي منهما، وإن كنا سنفتقد في بعض الأحيان سبب التداعي –المحفز أو المؤثر- لصورة أو حالة من حالات بناء القصة الداخلية عند فصلها، مما يؤدي إلى ظهور التيار –في بعض الأحيان- بصورة أكثر تمزقاً وتشتتاً على ما هو عليه في الذهن ولاسيما إذا كانت إشارة الراوي إلى المؤثر أو المحفز إشارة إيحائية لا تصريحية، يلمحها القارئ بحسه أو فطرته الذاتية، وإن كان هذا المحفز داخلياً –أي استدعاء فكرة ذهنية لفكرة ذهنية أخرى- فإن الفصل بين القصتين لن يؤثر على أي منهما.

وقد أشار (روبرت همفري) إلى بنية بعض روايات التيار بقوله: "فمن السهل التعرف فيها على موضوع أساسي، وعلى رابطة، وعلى موضوع ثانوي، وعلى تطور ثم على تلخيص مركز"[1]. فالموضوع الأساسي ما هو إلا القصة الداخلية، والموضوع الثانوي هو القصة الخارجية، والرابطة بينهما –كما مر سابقاً- هي علاقة المشابهة، وما سبقت الإشارة إليه عند تعرضنا لموضوع الرابطة تحت مسمى العلاقة عند كل من الشكلانيين والبنيويين.

ولقد قسم (روبرت همفري) رواية التيار إلى قصة خارجية وأخرى أطلق عليها الدراما الأساسية، وقد أطلقنا عليها مسمى القصة الداخلية، إذ قال في معرض حديثه عن رواية (مسز دالوي) لـ(فرجينيا وولف): "فالقصة الخارجية لـ(مسز دالوى) تحدث خلال أربع وعشرين ساعة، وهي تحدث في مدينة لندن وفي حي

(1) همفري، ص127-128.

واحد من تلك المدينة، وهي تحتوي على شخصيتين رئيستين. ومع ذلك فإن الوقت الذي تدور فيه الدراما الأساسية التي تحدث داخل ذهني هاتين الشخصيتين يستغرق ثمانية عشر عاماً"[1].

وبما أن رواية (يوليسيس) لجيمس جويس تحدث في مدى يوم واحد (ثماني عشرة ساعة) وفي مدينة واحدة، حي (دبلن) "فإن الحدث الرئيس والقصة الأساسية تحدثان في أذهان الشخصيات، والوحدة هنا مستحيلة، وذلك ببساطة نظراً لطبيعة الذهن التي هي ليست منظمة بعناية، والتي هي متحررة من المفاهيم التقليدية عن الزمان والمكان، ونتيجة لذلك فإن ذلك العمل الفني الذي يحاول أن يكون أميناً لطبيعة العمليات الذهنية لا بد أن يفرض عليه قالباً ما"[2]. فالعمليات الذهنية تصب في قالب خارجي، -هو القصة الخارجية- فتكتسب هذه العمليات صفات هذا القالب، فتصبح قصة داخلية، وهي أساس العمل الفني؛ لأن القالب لم يوجد إلا لخدمتها، وكما تشاء هي.

وهنا علينا أن نؤكد ملاحظة جد مهمة، وهي أن رواية التيار تختلف نهائياً عن ذلك النوع من الروايات التي بنيت على الزمن التاريخي، وتضمنت بين ثناياها قصة داخلية –أياً كان نوعها أو مجالها- وردت على سبيل الاستعارة، لتأكيد فكرة أو الإيحاء بفكرة، وبغض النظر عن الكيفية الفنية التي أُدخلت فيها الاستعارة إلى البناء الروائي، ووجوه الاختلاف متعددة وكثيرة، ولكن من أهمها وأبرزها أن الاستعارة في رواية التيار قد وقعت في المبنى، بينما الاستعارة في الروايات الأخرى قد وقعت في المعنى، مع عدم إغفال أن القصة الخارجية في روايات التيار يمكنها أيضاً أن تستعير قصة لتأكيد معنى من المعاني أو الإيحاء به، أو لاستثارة ذهن شخصية من الشخصيات، كما أن القصة الداخلية هي الأخرى يمكن أن تستعير قصة ترسبت في الوعي الباطني، ولكن ما نقصده هو استعارة القصة الداخلية للقالب الخاص بالقصة الخارجية.

---

(1) نفسه، ص128.

(2) نفسه، ص115.

سادساً: التركيبة الزمنية لرواية تيار الوعي:

من خلال نصّ (روبرت همفري) والدراسات السابقة نستنتج أن رواية تيار الوعي تقوم على قصتين، الأولى خارجية يتبع في بنائها الزمن التاريخي، وأخرى داخلية يتبع في بنائها الزمن النفسي، وسنتناول تركيبة الزمن النفسي، ونتجاوز الزمن التاريخي للقصة الخارجية، إلا بقدر ما يرتبط هذا الزمن بالزمن النفسي؛ لأن معظم الدراسات قد أشبعته بحثاً، بينما الزمن النفسي –حسب اعتقادنا- لم يتناوله الباحثون إلا من خلال ارتباطه بالذات، فطغى الحديث عن الذات على التركيبة الفنية لهذا الزمن، وسنحاول تحديد تركيبته بعيداً عن المسميات الفنية للزمن[1]، حتى يمكننا إيضاحه بصورة جلية.

أولاً: الزمن في القصة الخارجية:

يتبع في بنائها الزمن التاريخي، بغض النظر عن التسلسل الزمني، ويمكن أن تدرس على ضوء ما جاء به الشكلانيون الروس من تقسيم للعمل الفني إلى متن ومبنى، أو على ضوء ما ورد عند البنيويين من تقسيم للعمل الروائي إلى وحدات أصلية وأخرى ثانوية، وما يهمنا في دراستنا هو المحور النظمي للزمن لأنه يمثل القالب للقصة الداخلية.

وهذا المحور استعمل الروائيون في بنائه التسلسل الزمني –ماض، حاضر، مستقبل- أو التسلسل المنطقي الذي يقوم على مختلف التقنيات الفنية لأقسام الزمن، مثل: الاسترجاع، الاستباق، الارتداد، الاستشراف، الفواصل الزمنية، الفضاءات الزمنية، ومزامنة الأحداث، وكيفية ترتيب المزامنة، واللوازم الزمنية، بالإضافة إلى تقنيات الإبطاء والتسريع والحذف والإخفاء، وحتى التضمين والاستعارة، بالإضافة إلى عمليات المونتاج الزماني والمكاني المستخدمة لتحقيق هذه التقنيات، وباختصار

---

(1) يمكننا القول إن الزمن النفسي هو زمن زئبقي متفلت، فإذا ما استعملنا المصطلحات الفنية التي استخدمها النقاد والباحثون في تحليله، فإن ذلك قد يوقع القارئ في اللبس وعدم الوضوح، ولاسيما أن أغلب المصطلحات الزمنية الفنية غير مستقرة في الدلالة على المعنى المقصود. فهي عند باحث تعني شيئاً، وعند باحث آخر تعني شيئاً آخر، انظر: عبد القادر، شرشار، اضطراب المصطلح في الدراسات الأدبية والنقدية وعلاقته بالترجمة، مجلة الموقف الأدبي، ع377، أيلول، دمشق، 2002.

هي قصة قائمة بذاتها. وكل ما يستخدم فيها من تقنيات فنية ينعكس بكل تأكيد على القصة الداخلية؛ لأن القصة الداخلية لا قالب لها فتستعير قالب القصة الخارجية، إذن لدينا محور نظمي قائم بذاته له زمن مستقل عن زمن القصة الداخلية.

ثانياً: الزمن في القصة الداخلية:

تكتسب القصة الداخلية المحور النظمي للقصة الخارجية من حيث المبنى الهيكلي دون أن تكتسب زمنه، فمن الممكن أن تدور مجريات القصة الخارجية –كما ورد في قصة (مسز دالوى)- في يوم واحد، بينما مجريات القصة الداخلية قد وقعت في ثمانية عشر عاماً. فمجريات ثمانية عشر عاماً لم تؤثر نهائياً في مجريات اليوم الواحد، أي أن الثمانية عشر عاماً لم تقع أي لحظة منها على المحور النظمي لليوم الواحد، بينما كان تأثير اليوم الواحد في مجريات الثمانية عشر عاماً على النحو الآتي:

أ. توفير الهيكل التنظيمي للثمانية عشر عاماً.

ب. توفير المحفزات أو المؤثرات القادرة على استثارة ذهن الشخصيات.

ج. استيعاب تداعيات الذهن كما هي.

د. تعويض النقص الحاصل في بناء وحدة فعل الشخصية أو الحبكة الفنية في القصة الداخلية.

هـ. خلق الصورة الكلية للعمل الروائي.

ويمكننا القول إن تعويض النقص الحاصل في وحدة فعل الشخصية قد تم من خلال، ارتباط بعض عمليات التداعي الذهني بالمحفّز أو المحفزات الخارجية.

أضف إلى ذلك الترابط الناتج عن انعكاس الهيكل التنظيمي الخارجي على تداعيات الذهن فشكلت هيكلاً تنظيمياً مماثلاً له. ومخالفاً له في الزمن ومدته. إذن نحن أمام أزمنة متداخلة ومتشابكة ومترابطة بصورة جزئية لا كلية سنوضحها لاحقاً. وهذه الأزمنة هي:

أ. الزمن التاريخي بكل معطياته الفنية في القصة الخارجية.
ب. الزمن النفسي: سمي بهذا الاسم لأنه غير محسوس أو ملموس، إذ لا يحس به أو يشعر به إلا صاحبه، فهو مجرد لا مادي.

وأغلب الدراسات التي تناولته لم تقدم له تعريفاً أو تفسيراً، يمكّننا من تحليله إلى مكوناته الأساسية، ومن هنا سنقوم بتقديم تعريف له، ثم تحليله لعناصره الأساسية، وبقدر ما يتعلق الأمر برواية التيار.

تعريفه: "هو زمن داخلي ذاتي تُستغرق فيه عمليات ذهنية غير منظمة أو مدروسة، تتداعى بصور شتى، ومن أزمنة مختلفة، بفعل محفز خارجي ثم داخلي، يستثير الذهن في لحظة ما، فيأتي متقطعاً ومتجدداً تبعاً لانقطاع وتجدد المحفزات، فيشكل تياراً فكرياً ممزقاً ومشتتاً في الذهن".

وهنا علينا أن نؤكد ملاحظتين مهمّتين تتعلقان بتيار الوعي:

الأولى: أن الأزمنة المختلفة الواردة في التعريف هي أزمنة الماضي والحاضر والمستقبل تلتقي في آن واحد بزمن التداعي الذي هو الزمن الحاضر بالنسبة للعمليات الذهنية، فتمّده وتثبته داخل الذهن، ومن ثم يظهر على المحور النظمي الداخلي للقصة الداخلية، فيصبح زمن محتويات التداعي كله حاضراً؛ لأن زمن التداعي –لحظة التداعي- لا يمكن أن يكون إلا حاضراً في الذهن.

الثانية: إن هذا الزمن لا وجود ظاهري له، ولا بد أن يكتسب وجوده الداخلي من خلال محفز خارجي له –ثم تُستدعى محفزات داخلية أخرى- وهذا المحفز لا بد أن يقع في مجرى من مجريات القصة الخارجية، ومن هنا فزمن التداعي بالعمليات الذهنية يقع على هامش زمن ذلك المجرى.

مكونات الزمن النفسي في روايات التيار:

أولاً: زمن التداعي:

هو زمن ذاتي داخلي، تُستغرق فيه عمليات ذهنية ناتجة عن استثارة الذهن بمحفز خارجي يقع في مجرى من مجريات القصة الخارجية، ويتموضع –زمن التداعي- على هامش زمن ذلك المجرى، ويبقى قائماً –مستمراً- إلى حين دخول

منبه أو مؤثر قادر على إعادة انتباه الشخصية إلى مجريات القصة الخارجية. فيتوقف التداعي إلى حين دخول محفز آخر جديد يثير التداعي مرة أخرى، فيتجدد زمن التداعي، وتبقى هذه العملية بصورة متبادلة، حتى نهاية العمل الروائي، إذن هو زمن نفسي متقطع ومتجدد. وقد يطول هذا الزمن أو يقصر تبعاً للمحفزات الذهنية الداخلية من ناحية، وحصول محفز خارجي قادر على إعادة الشخصية إلى مجريات القصة الخارجية، من ناحية أخرى، وهنا علينا أن نلاحظ إمكانية حصول صراع بين المحفزات الداخلية والمحفزات الخارجية، وتكون الغلبة هنا للمؤثر الأقوى. ويلعب الكاتب أو الراوي دوراً مهماً في هذه العملية، من ناحية ثالثة. ويمكن أن نشبه هذه العملية بإغفاءات المسافر في طريق متعرج، تتحكم الطريق ومصاعبها إلى جانب السائق بكم هذه الإغفاءات ومدتها، دون المساس بجوهر ما يقع منها أو يحصل فيها من أحلام.

وعلينا أن نؤكد أن زمن التداعي لا يؤدي إلى أي توقف في زمن القصة الخارجية؛ لأن التداعي يقع على هامش مجرياتها. ولا يمكننا أيضاً أن نطبق عليهما مسمى مزامنة لأن المزامنة تعني حصول أكثر من حدث في زمن واحد، بينما زمن التداعي يقع على هامش زمن القصة الخارجية.

ولكن يمكن مقاربته بالصفر الزمني عند (جيرار جنيت) مع ملاحظة شديدة الأهمية، وهي اختلاف مفهوم الزمن الصفري من باحث إلى آخر، فالزمن الصفري عند (جينيت) يعني بداية القصة بغض النظر عن موقعها في السرد القصصي، فمن لحظة زمن الصفر "تبدأ العلاقة تتأسس بين زمن القصة وزمن الخطاب"[(1)]. مع ملاحظة أن القصة عند (جينيت) تعني المتن عند الشكلانيين.

والفارق هنا هو أن الزمن الصفري عند (جينيت) يعني بداية انطلاق الأحداث بغض النظر عن موقعها في الزمن المنطقي، مما يعني تلاشي الزمن الصفري بعد لحظات من وقوع الحدث الأول في القصة، ويطلق عليه (جينيت) المنطلق السردي أو نقطة البث المركزية المحورية، ولكنه يجعل الحوادث الجديدة نقاط بث مركزية

---

(1) سويرتي، محمد، النقد البنيوي والنص الروائي، مطابع أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991، ص53.

فرعية[1]. ولولا تلاشي الصفر الزمني عند (جينيت) لقلنا أنه أصاب زمن تيار الوعي.

وهذا الاعتبار بني على أساس أن العمل الروائي يتكون من قصة واحدة تنقسم إلى مبنى ومتن، أو من وحدات أصلية وأخرى ثانوية، بينما زمن التداعي الذهني الحر هو فعلاً زمن صفري ولكنه غير قابل للتلاشي عن المحور النظمي للقصة الخارجية، أي أنه زمن ثابت في صفريته على المحور النظمي للقصة الخارجية؛ لأنه لا يعني بداية أحداث القصة الخارجية أو حدث من أحداثها من ناحية، ولأنه متقطع ومتجدد في القصة الداخلية من ناحية أخرى. ولكن يمكننا أن نعتبر أن هناك صفراً زمنياً للقصة الخارجية وآخر للقصة الداخلية، وصفراً زمنياً ثالثاً غير قابل للتلاشي عن المحور النظمي للقصة الخارجية، ولكنه يختفي ثم يعود، أي أنه منقطع ومتجدد وثابت في صفريته، يؤسس للعلاقة بين زمن التداعي –زمن القصة الداخلية- وزمن القصة الخارجية، وتكون العلاقة الزمنية بينهما محصورة في زمن رجع المحفز الخارجي فقط الذي لا يتجاوز الثانية أو ما يقاربها. أي أن زمن الرجع يشكل نقطة التقاء وافتراق بينهما في الوقت ذاته، ومن هنا فهو يحافظ على صفريته في المحور النظمي للقصة الخارجية.

ونشير هنا إلى رأي (جينيت) الذي يقارب زمن تيار الوعي: "وإذا كانت الحكاية الشفهية، أدبية أو غير أدبية، لها مدتها الخاصة التي يمكن قياسها، فإن الحكاية المكتوبة لا تكون لها مدة تحت هذا الشكل، ولذاك لا تجد استقبالها، وبالتالي وجودها الكامل إلا بفعل إنجازي سواء أكان قراءة أو شفهياً أو صامتاً تكون له مدته فعلاً، ولكنها مدة متغيرة بتغير التحققات، وذلك ما كنت أسميه الزمنية الكاذبة للحكاية المكتوبة"[2]. ويضيف: "إن زمن الحكاية المكتوبة زمن كاذب من حيث أنه

---

(1) جينيت جيرار، خطاب الحكاية، ت: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، ط2، 1977، ص35-42. جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ت: محمد معتصم المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000، ص38-46، مصطفى، ناجي، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، (ترجمة وتقديم)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1989، ص68.

(2) جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ص39.

يقوم اختيارياً عند القارئ، على فضاء من النص لا تستطيع إلا القراءة أن تحوله إلى مدة"[1]. أليس زمن تيار الوعي لا يتحول إلى مدة إلا أثناء القراءة؟ ولكن (جينيت) يتحدث عن قصة واحدة.

وأشار (فاينريش) إلى أزمنة السرد، ورأى أن هناك أزمنة ذات درجة صفرية، وهي التي لا يفرق فيها بين زمن النص وزمن الحدث[2]. ونؤكد هنا أن هذا هو أقرب ما يكون من زمن رواية التيار، إذا ما اعتبرنا أن زمن النص هو زمن التداعي، وزمن الحدث هو الزمن الذي يستغرقه مجرى من مجريات القصة الخارجية[3]، فكلا الأمرين يحدثان في زمن واحد.

وعلينا أن نشير هنا إلى ملاحظة غاية في الأهمية، وهي أن زمن الوعي – زمن النص- في بعض الأحيان يكون أقصر من زمن المجرى –زمن الحدث- فزمن التداعي يقع في نفس الوقت الذي يقع فيه مجرى من مجريات القصة الخارجية، فبينما يكتسب المجرى زمنه على المحور النظمي للقصة الخارجية، يبقى التداعي خارجه، فيصبح زمنه زمناً صفرياً على المحور النظمي للقصة الخارجية، مع الاحتفاظ بزمن الرجع بينهما.

ومن هنا فإننا سنطلق على زمن التداعي -زمن القصة الداخلية- الزمن الصفري بوصفه منطلقاً جديداً بقطع النظر عن العلة السردية المكونة له سواء أكانت بعد المنطلق السردي المحوري أو بعد منطلقات سردية فرعية.

وعلى هذا الأساس يمكن تعريف الزمن الصفري في رواية التيار على النحو الآتي: "هو زمن مجرى من مجريات القصة الخارجية تتصاحب معه، وبتأثير مكون من مكوناته، عمليات تداعي ذهنية حرة، ينقطع ويتجدد كلما تغير المجرى أو المؤثر"[4].

---

(1) نفسه، ص25.

(2) انظر: البحيري، علم لغة النص، ص206.

(3) على القارئ أن يفرق بين زمن التداعي وزمن محتويات التداعي، وزمن النص وزمن محتويات النص.

(4) استخدمنا مفردة (مجرى) ولم نستخدم (حدث من الأحداث)، لأن التداعي قد يقع مصاحباً للحدث أو الفاصلة الزمنية أو الفضاء الروائي أو زمن أي من مكونات القصة الخارجية، ويمكننا أيضاً أن نعرف الصفر الزمني بأنه: "هو زمن تتصاحب فيه عملية التداعي الذهني مع مجرى من مجريات القصة الخارجية" أو "هو زمـن

ثانياً: زمن محتويات التداعي:

وهو بالضرورة زمن داخلي ذاتي مفتوح لا تحده الحدود، فهو يشمل كامل التجربة الذاتية للشخصية، وما يمكن لخيالها أن يبدع من تصورات تغوص في أعمق أعماق الماضي، متصلاً بالحاضر وبأبعد تصور يمكن أن يكون في المستقبل، أي أنه يجمع الماضي والمستقبل في بوتقة الحاضر، فتنصهر جميعها في زمن التداعي، لتشكل في المحصلة النهائية حاضر زمن التداعي الذي لا ينقطع؛ لأنه هو الماضي والحاضر والمستقبل معاً. ولاسيما إذا ما أخذنا بعين الاعتبار السؤال التالي: هل يدور الأمر حول زمن استرجاعي (قبلي) أم زمن توقعي (بعدي) فزمن الاسترجاع يستدرك معلومة، وزمن التوقع يقدم معلومة مسبقاً، وكلاهما يتم في الحاضر –زمن التداعي-[1]. ويبقى الأمر متعلقاً بمفاهيم وتصورات نسبية[2]، تتصل بين زمن التداعي وزمن المجرى القصصي في القصة الخارجية. وهذا الزمن هو ما يتشكل منه المحور النظمي الداخلي للقصة الداخلية، وهو يماثل تماماً في فنياته الزمن التاريخي المنطقي، ولا يختلف عنه في شيء يذكر، سوى انصهار أزمنته في بوتقة زمن التداعي –الزمن الصفري-.

مجريات القصة الخارجية الذي تتصاحب معه وبتأثير مكون من مكوناته عمليات تداعي ذهنية حرة، تنقطع وتتجدد بتغير المكون أو المؤثر". ويمكن أن نقول تتصاحب معها، بعودة الضمير على المجريات، فيتطلب ذلك تغير (مكوناته) إلى (مكوناتها).

(1) وتجدر الملاحظة أن زمني الاستباق والاسترجاع ليسا حكراً على الزمن النفسي –زمن محتويات التداعي- وإنما قد يقعان في الزمن التاريخي، فيتحول من زمن متسلسل –ماضي، حاضر، مستقبل،- إلى زمن تاريخي منطقي، كما مر معنا عند الشكلانيين الروس، يخاص البناء من السرد الطولي الذي يفارق تقنية تيار الوعي ولا يوفر له المناخ المناسب.

(2) للإفادة انظر: الراجحي، عبده، النحو العربي والدرس الحديث، بحث في المنهج، القاهرة، 1985، ص122، ليونز، جون، الزمن، عالم السرد والقص، ترجمة وتعليق: حلمي خليل، دار الفكر العربي، بيروت، 1985، ص63.

ثالثاً: زمن المحفز أو المؤثر:

وهو زمن ينقسم حسب موقع المحفز إلى قسمين:

أ. زمن المحفز الداخلي، وهو جزء من زمن التداعي، يتوسط –زمنياً- فكرة داخلية لفكرة داخلية أخرى، ووظيفته بالإضافة إلى تحفيز التداعي يعمل على استمرار التداعي لأطول فترة ممكنة. إذ يتصارع مع محفزات إعادة ذهن الشخصية إلى مجريات القصة الخارجية.

ب. زمن المحفز الخارجي، وهذا زمن يتوسط زمني التداعي وزمن مجرى من مجريات القصة الخارجية، وهو إما أن يعمل على تهيئة ذهن الشخصية للتداعي، أو تهيئته للعودة إلى مجريات القصة الخارجية، ويمكن تحديد ذلك من خلال ما سبقه وما تبعه من بناء للعمل الروائي.

ولعل من أهم المحفزات التي تلعب دوراً تنسيقياً بين زمن التداعي وزمن مجريات القصة الخارجية –دخولاً أو خروجاً ذهنياً- هي المثيرات البصرية والسمعية واللمسية والذوقية والشمية- وإن كانت الثلاثة الأولى أكثر استعمالاً في روايات تيار الوعي، والسبب في ذلك أن كل خطوة من الخطى المتتابعة في بناء رواية التيار تبنى على سابقتها وتهيئ للاحقتها. فالتأخير البسيط –زمن الرجع- للتغذية الحسية يحدث تشتتاً وتمزقاً في العمليات الذهنية المصاحبة لهذه المثيرات. ومن هنا يقابل المثير برد فعل من الذهن، والزمن الذي ينقضي بين المثير ورد الفعل عليه، يسمى زمن الرجع.

فزمن الرجع هو الفاصل الزمني الذي ينقضي بين تقديم المثير ورد الفعل على هذا المثير(1). وهذا الزمن تفيد منه رواية التيار –على الأغلب- تحت مسمى اللازمة الزمنية، وهي تمثل إشارات للقارئ حتى يتنبه لمادة متصلة بالموضوعات، وإلا ضاع في اضطرابات مرحلة ما قبل الكلام(2). وهذه اللازمة قد تكون جزءاً من زمن التداعي أو جزءاً من زمن القصة الخارجية، ويمكن معرفة ذلك بسهولة من النص الذي وردت فيه. وتُعرف اللازمة بأنها "صورة متكررة، أو رمز، أو كلمة.

---

(1) انظر: عاقل، ص677.

(2) انظر: همفري، ص119.

أو عبارة تحمل ارتباطاً ثابتاً بفكرة معينة أو بموضوع معين"[1]. فيتم من خلال هذه اللازمة استدعاء واقعة خارجية لأخرى داخلية، أو استدعاء واقعة داخلية لأخرى داخلية أيضاً، وقد تُستثَار الواقعة من خلال فكرة، لأن الاستدعاءات متنوعة، فقد يستدعي الحدث أو الموقف حدثاً أو موقفاً، كما يستدعي شخصية أو مكاناً،... الخ، في لحظة ما من السرد على نحو لا تنقطع فيه لحمة البنية السردية للقصة الخارجية، وقد أفاض (جينيت) في الحديث عن الاسترجاع وأنواعه[2].

وتكمن أهمية زمن الرجع في رواية التيار في مقدار المعالجة الذهنية التي تحدث في الفاصل الزمني بين المثير ورد الفعل عليه، فهذا الزمن يجب أن يتوافق مع الزمن الذي تستغرقه اللازمة في رواية التيار. ولاسيما إذا علمنا أن هذا الزمن لا يتجاوز في حالاته القصوى ثلاث ثوانٍ على أبعد تقدير.

فقد أشار العالم الهولندي (دوندرز) إلى ثلاثة نماذج من زمن الرجع:

الأول: زمن الرجع البسيط، وهو الزمن الذهني المستغرق للاستجابة للمثير المفرد.

الثاني: زمن الرجع التفريقي، وهو الزمني الذهني المستغرق للاستجابة المفردة بعد تميز مثير معين من بين عدد من المثيرات المختلفة.

الثالث: زمن الرجع الانتقالي، وهو الزمن الذهني المستغرق للاستجابة المختلفة للمثيرات المتعددة[3].

فالزمن الأول أقصر من الثاني، والثاني أقصر من الثالث الذي لا يتجاوز ثلاث ثوانٍ، ومن هنا يتحدد حجم –زمن- اللازمة تبعاً لنموذج الرجع وزمنه.

سابعاً: تعريف زمن تيار الوعي (بالزمن الطبقي المتراكب):

نستنتج من كل ما سبق أن روايات تيار الوعي تعتمد على تداعي الذاكرة لتحطيم الجري المنتظم للزمن، فيميل الروائي إلى تكسير الزمن وتداخله تداخلاً لا

(1) نفسه، ص115.

(2) انظر: الشوابكة، ص71، ص69-78.

(3) انظر: فاخر، ص678.

يخضع لأي منطق، فترابط الأحداث ضمن الذاكرة لا يشكل ترتيباً موضوعياً مطرداً ومتتالياً بمعنى السابق واللاحق، بل يعكس حالة من التداخل المعقد، توضح الصلة بين الزمن والذات، فالذاكرة والديمومة هما الأداتان اللتان تم استعمالهما من قبل كتاب تيار الوعي، ففي الوقت الذي توفر فيه الديمومة السيلان المستمر للزمن، فإن الذاكرة تشكل النبع الذي لا ينضب لهذا السيلان، فهي مستودع للسجلات والآثار الثابتة للأحداث الماضية، والتجربة الشخصية التي يمكن استغلالها في بناء خيال ابتكاري واسع لا تحده الحدود.

وبناء على ذلك فقد اعتمد كتاب تيار الوعي أزمنة متنوعة ومتداخلة، ابتداء من الزمن الفلسفي ومروراً بالزمن الداخلي وانتهاء بالزمن النفسي، فربطوا الزمن بالوجدان، مجسدين الحالات الشعورية للشخصية الروائية، فجعلوا من الزمن ظاهرة حدسية تدركها النفس بذاتها ومع ذاتها، فركزوا على العالم الداخلي للشخصية، فقد عايشوا تعقيدات الحياة، وتعدد معطياتها الحضارية، تلك المعطيات والتعقيدات التي أشعرت الإنسان بغربته النفسية عنها، فصوروا لنا إحساسه بالضياع، وفقدانه قوة التأثير والتأثر بما يحيط به، فأصبح اسمه (حي ميت) بدلاً من إنسان. وهكذا أصبح الزمن عندهم عنصراً بنائياً يؤثر في العناصر الروائية ويتأثر بها، فتداخل معها، وتضمن كثيراً من الإشارات المتقابلة، أو المتعاقبة للأزمنة المختلفة، ونقلوا السرد من التتابع التصاعدي للزمن إلى التتابع الشعوري، وحسب ما تقتضيه الضرورات الفنية[1]، فلم يعد للزمن وجود مستقل، يمكننا من فصله عن بقية العناصر الأخرى، فهو "يتخلل الرواية كلها، ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزيئية، فهو الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية"[2].

وبعد كل ما مر معنا في هذا المبحث وما سبقه، هل يمكننا القول إن الزمن في رواية التيار هو زمن نفسي فحسب؟. إننا عندئذٍ نظلم رواية تيار الوعي، وبناء على تداخل أزمنته وتعقدها، ونسجها مع العناصر الروائية الأخرى بصورة يصعب معها فض عرى هذا النسيج، ولأن أهم وظيفة للنص هي "تصريف زمن داخل زمن

---

(1) نقصد هنا البناء المنفصل لكل من القصتين الداخلية والخارجية، وحسب المقتضيات الفنية لكل منهما.

(2) قاسم، ص27.

آخر"[1]، فإننا نقترح تسميته بـ(الزمن الطبقي المتراكب)،ولقد أطلقنا هذا الاصطلاح في تعريفنا لتيار الوعي، وبين ثنايا دراستنا.

وهنا نستطيع أن نقدم له التعريف التالي: "هو زمن طبقي يتراكب من أزمنة فلسفية، أدبية، تاريخية، نفسية، وذاتية، تترابط مع بعضها بعضاً، ومع العناصر الروائية الأخرى بعلاقة عضوية، يصعب معها فصل أي منها عن الآخر، لتشكل زمناً واحداً هو الحاضر الثابت في درجة الصفر الزمني"[2].

---

(1) جينيت، خطاب الحكاية، ص117.

(2) انظر للاطلاع: على تقسيمات جون لوينز لمحاور الزمن في لحظة اجتماعها مع نقطة الـصفر، يقطـين، ص63.

الفصل الثاني
أساليب تقديم تيار الوعي عند منيف

شكل عبد الرحمن منيف من محتوى ذهن الشخصية، والواقع المحيط بها، بيئة روائية لا تنضب، مفيداً من عدم محدودية الذهن وتجدده المستمر. فبنى أزمنةً وأمكنةً وأحداثاً من محيط ذكريات الشخصية الذي يبدأ من يوم ولادتها، مروراً بما اختزنته من تجارب حضارية وإنسانية أذابتها في بوتقة تجربتها الخاصة، بانيةً عليها خيالاً ابتكارياً، صهر الأزمنة في بوتقة الحاضر، فحولها إلى زمن نفسي واحد تخيلي، وحطم الحدود الفاصلة بين الأمكنة حتى غدت مكاناً واحداً هو ذهن الشخصية. فأصبحت أفكار الشخصية تُبنى على المصادفات –المثيرات والمؤثرات- الذهنية التي –غالباً ما- تتركز على أحداث وصور تدركها الشخصية من خلال التذكر أو التخيل، المبنيين على عمليات ذهنية تفتقد أحياناً الوضوح والنظام والشكل.

ولكي يتمكن منيف من الغوص في ذهن الشخصية الروائية، استخدم وسائل التحفيز الفنية لإثارته، محاولاً استبطان ما يدور فيه، بواسطة العديد من الأساليب التي تمكنه من نقل ما استطاع استبطانه.

ولعل من أهم الأساليب التي استعملها منيف في نقل الاستبطان الذي يتشكل منه تيار الوعي: المونولوج الداخلي المباشر والمونولوج الداخلي غير المباشر ومناجاة النفس والوصف عن طريق المعلومات المستفيضة، والراوي والشخصية.

ونظراً للتوسع الكبير الذي استعملت فيه هذه الأساليب في بناء مختلف الأنواع الروائية، وخلط بعض الدارسين بين دلالتها وبين دلالة تيار الوعي، -ولاسيما المونولوج-، كما سنرى لاحقاً، فإننا نجد من الضروري تحديد بعض الفنيات الخاصة الواجب توافرها فيها، وفي السياق الذي وردت فيه، إذ إن كتاب تيار الوعي قد استعملوها جزءاً من قالب أشمل وأعم في تقديم محتويات ذهن الشخصية. ومن أبرز هذه الفنيات: أن تقع بصورة نمط من أنماط التفكير الذاتي غير المنظم، وأن تجري في منطقة ما قبل الكلام، وأن ترد على هامش انتباه الشخصية أو هامش الشعور، وأن تقع مصاحبة لمجرى من مجريات القصة الخارجية، وبما

يوفر لها الصفر الزمني، وأن تبدأ أو تنتهي بتأثير من محفزات داخلية أو خارجية، وأن يستعمل الكاتب لازمة زمانية أو مكانية تنبهنا إلى وقوع التداعي بعدها، وأن تقع هذه اللازمة في زمن رجع المحفز، وقد تكون هذه اللازمة ضمنية أو تصريحية.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن كُتاب تيار الوعي من الممكن أن يستعملوا أكثر من أسلوب في بناء عملهم الروائي. ونظراً لعدم تفريق الكثير من الباحثين والدارسين بين المونولوج الداخلي وبين تيار الوعي، فإننا سنتناول المونولوج الداخلي –نظرياً- بشكل أوسع من بقية الأساليب الأخرى.

1.2 المونولوج الداخلي

اختلف النّقاد والدارسون حول أول من ابتداع (المونولوج) الداخلي، ففي حين رأى بعض الدارسين أن الروائي الفرنسي (إدوارد ديجاردان) هو أول من ابتدعه[1]، نجد أن (روبرت همفري) قد شكك بذلك ضمنياً، عندما أورد مفردة (زعم) في قوله: "لقد أعطانا (إدوارد ديجاردان) وهو الذي زعم أنه استخدم تكنيك المنولوج الداخلي لأول مرة في روايته (تهاون أشجار الغار)، تعريفاً لهذا التكنيك..."[2]، بينما يرى عبد الحميد إبراهيم "أن النجوى الداخلية (المونولوج) قد عرفت منذ القدم، بل ربما منذ التراجيدية الإغريقية التي كان البطل المنكوب يحادث نفسه، ويعيش مأساته... إن هذا هو حديث عن الداخل بلغة الخارج، إنه وصف للداخل ومحاولة تقديمه من خلال مصطلحات اللغة المتفق عليها"[3]. ونؤيد هذا الرأي؛ لأننا نعتقد بوجود المونولوج في التراث الأدبي –الشعري والنثري- عند العرب، فلو درسنا بعض المعلقات الشعرية، مثل: معلقة امرئ القيس، ولبيد بن ربيعة، وعمرو بن كلثوم، أو قصيدة مالك بن الريب التي يرثي فيها نفسه، ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري،

---

(1) انظر: لودج، ص57؛ نجم، ص79؛ معتوق، ص315.

(2) همفري، ص43.

(3) إبراهيم، عبد الحميد، حركة القصة الأوروبية، مجلة الموقف الأدبي، العدد الخامس، أيلول، 1972، موقع اتحاد الكتاب العرب، 2006/04/26.

أو بعض المقامات العربية، لوجدنا المونولوج الداخلي فيها يتجلى بوضوح، ولكنه كما أشار عبد الحميد إبراهيم قد جاء حديث الداخل بلغة الخارج.

وذكرت نجاح السراج عدة مونولوجات وردت في القرآن الكريم، إذ تقول: "إن المنولوج المباشر نراه يهيمن على معظم الأدعية،... فمثلاً عندما يقف المقصر أمام ربه يقول: ﴿رَبَّنَا لاَ تُؤَاخِذْنَا إِن نَّسِينَا أَوْ أَخْطَأْنَا رَبَّنَا وَلاَ تَحْمِلْ عَلَيْنَا إِصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُ عَلَى الَّذِينَ مِن قَبْلِنَا رَبَّنَا وَلاَ تُحَمِّلْنَا مَا لاَ طَاقَةَ لَنَا بِهِ وَاعْفُ عَنَّا وَاغْفِرْ لَنَا وَارْحَمْنَآ أَنتَ مَوْلاَنَا فَانصُرْنَا عَلَى الْقَوْمِ الْكَافِرِينَ﴾. فإن ذلك التحام الشعور بالشعور في موجة الروح الصارخة، لقد تناول القرآن المنلوك والدايلوك من كل زواياهما"[(1)].

إذن ما هو الفارق بين المونولوج القديم –الذي يطلق عليه (إدوارد ديجاردان) المونولوج التقليدي[(2)]، وبين المونولوج في الرواية الحديثة؟. ربما يكمن الفارق بينهما في الطبيعة الحوارية التي يتخذها المنولوج الداخلي في الرواية الحديثة، فهو يتضمن توجهاً فعالاً نحو الذات، أو نحو امرئ غائب ولكنه محسوس[(3)]، مع ما يتصفُ فيه من تشتت وتمزق يؤديان إلى اضطرابه، بينما يتسم المنولوج الكلاسيكي بالبناء المنطقي المتعاقب، وشبه المنظم[(4)].

ويرى عبد الحميد إبراهيم أن الفارق بينهما يكمن في صعوبة "تقديم الداخل بلغة الداخل، أي تصويره كما هو حيث تختلط الأضداد وتمتزج الألوان وتتداخل الأزمنة وتتقارب الأجناس وتتعايش اليقظة مع الحلم والحقيقة مع الوهم..." [(5)].

---

(1) سراج، نفسه.

(2) انظر: همفري، ص43.

(3) انظر: تشيترين، أ.ف، الأفكار والأسلوب، ت: حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامـة، بغـداد، 1982، ص276.

(4) انظر: نفسه، ص277، هل المقصود هنا أن مناجاة النفس، هي جزء من المنولوج الداخلي المباشر، نعتقـد ذلك، فالمقصود بالمنولوج الكلاسيكي –على ما نعتقد- هو مناجاة النفس، إذ إنها تـأتي مـن خـلال البنـاء المنطقي المتعاقب وشبه المنظم، وكما سنرى ذلك عند تناولنا لمناجاة النفس لاحقاً.

(5) إبراهيم، نفسه.

أما الفارق بينهما عند (ديجاردان) فيظهر من خلال تعريفه للمنولوج الداخلي على أنه "كلام شخصية في منظر موضوعه تقديمنا مباشرة إلى الحياة الداخلية لهذه الشخصية دون تدخل المؤلف من خلال الشروح والتعليقات... وهو يختلف عن المنولوج التقليدي في أنه في محتواه تعبير عن الفكرة الحميمة التي ترقد في منطقة أقرب ما تكون إلى منطقة اللاوعي. أما في قالبه فهو يقدم في تعابير مباشرة مختصرة إلى الحد الأدنى من التركيب اللغوي. وعلى هذا النحو فهو يقترب بالضرورة من مفهومنا اليوم للشعر"[(1)].

وقد أكد (همفري) على اضطراب هذا التعريف، وعدم دقته، وتناوله بالتحليل، فبين أوجه القصور والكمال في هذا التعريف[(2)]. بينما يرى (ديفيد لودج) أن (ديجاردان) قد وصل إلى حد عالٍ من الكمال[(3)].

ويشرح (ديجاردان) تعريفه السابق بقوله: "المونولوج الداخلي يتصل بالشعر من حيث أنه ذلك الكلام الذي لا يسمع ولا يقال، وبه تعبر الشخصية عن أفكارها المكنونة، (أي أنها أقرب إلى اللاوعي)، دون تقيد بالتنظيم المنطقي، أو بعبارة أخرى في حالتها الأولى. وسبيل الشخصية إلى هذا التعبير، هو الكلام المباشر الذي يكتفى فيه بالحد الأدنى من قواعد اللغة على نحو يدل أن الخواطر قد سجلت كما ترد إلى الذهن تماماً"[(4)]. وبذلك يتقارب عبد الحميد مع (ديجاردان) في مفهوم وتعريف المونولوج الداخلي، فكلاهما يؤكد على نقل الداخل بلغة الداخل.

ويقدم (همفري) تعريفاً يعتقد أنه التعبير الأبسط والأكثر دقة، إذ يعرفه بأنه: "هو ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية، والعمليات النفسية لديها –دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي- في اللحظة التي

---

(1) نقلاً عن: همفري، ص43.

(2) انظر: نفسه، ص43، 44، 48، 49.

(3) لودج، ص57.

(4) Tindail, W.Y. James Joysce, charles scribner;s sons, 1950, p.p. 41-42.

توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود"[1].

والفارق بين تعريف (ديجاردان) و(همفري) هو أن (ديجاردان) جعل محتوى المنولوج هو المونولوج ذاته، بينما (همفري) يجعله تكنيكاً لتقديم المحتوى النفسي، أي أنه قسم المونولوج إلى شكل ومضمون، وهذا أقرب ما يكون إلى الدقة، لأن المضمون ما هو إلا محتوى التداعي، ولكن هذا المضمون –أيضاً- له شكل داخلي، يستمد مقوماته من مناطق المستويات المختلفة للانضباط الواعي، وليس من المنطقة القريبة من اللاوعي فحسب، وإنما كل مناطق الوعي هذا من ناحية، وهو يهتم بكل محتويات الوعي وعملياته من ناحية ثانية، وأن يكون غير متكلم به جزئياً أو كلياً؛ لأنَه يقدم المحتوى قبل أن يتشكل للتعبير عنه بالكلام المقصود، وهذا يعني أن يكون المحتوى مشتتاً وممزقاً ومتداخلاً، من ناحية ثالثة، ولعلَ هذا الاختلاف في تعريف المونولوج ومفهومه دفع الكثير من الباحثين والدارسين إلى الخلط بين المونولوج وتيار الوعي.

المونولوج الداخلي وتيار الوعي:

يشير (روبرت همفري) إلى أن المونولوج مصطلح يختلط في كثير من الأحيان بمصطلح تيار الوعي، ولكن المونولوج يستخدم على نحو أكثر دقة؛ لأنه مصطلح بلاغي[2]، فهو ينقل الشخصية من عالمها الخاص إلى العالم الداخلي لينقل أحاسيس النفس واختلاجاتها "بشكل ليس فيه صعوبة تيار الوعي؛ لأن فيه الاستقامة والترابط المنطقي بقدر ما في الحوار الداخلي"[3].

ومع ذلك فإن "الأرضية التي يوفرها الاتجاه المنولوجي الفلسفي لا تكفي لظهور علاقة متبادلة جوهرية بين أشكال الوعي المختلفة"[4]. ولعل ذلك هو ما دفع

---

(1) همفري، ص44.

(2) انظر: نفسه، ص42.

(3) عياد، شكري، المونولوج الداخلي، مجلة عالم الفكر، ع3، 1972، ص38.

(4) التلاوي، محمد نجيب، رواية الأصوات العربية، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، موقع اتحاد الكتاب العرب، 2006/004/27.

(ديجاردان) في تعريفه السابق إلى حصر المنولوج الداخلي في المنطقة الأقرب إلى اللاوعي.

ومن هنا يمكننا القول إن المنولوج الداخلي في رواية تيار الوعي قد استُعمل جزءاً من هيكل خارجي في تقديم محتويات تيار الوعي الجاري في الذهن، مع أن الكثير من الدارسين والباحثين قد استعملوا مصطلحي تيار الوعي والمنولوج الداخلي للدلالة على معنى واحد[1]، وهو المحتوى الذهني غير المنظم.

ويعزو (همفري) هذا الخلط بين المصطلحين إلى ضعف المترجمين في ترجمة تعريف وشرح (ديجاردان) للمنولوج، من اللغة الفرنسية إلى اللغة الإنجليزية[2]، ويضيف (همفري) أن المنولوج قد استخدم في اتجاهات روائية مختلفة، وأن هناك العشرات من الروايات التي استخدمت المنولوج الداخلي ولم يضعها احد بشكل جاد في اتجاه تيار الوعي[3]. ونعتقد هنا أن رأي (همفري) هو رأي صائب، ولاسيما إذا ما أردنا اعتبار أن المنولوج الداخلي هو تيار الوعي فلن تبقى رواية أو قصة إلا وقد دخلت تحت باب تيار الوعي. لا بل يمكننا عندئذٍ أن نُدخل السيرة بشقيها: الذاتية والغيرية في اتجاه تيار الوعي. ألا تحتوي كل سيرة على مجموعات كبيرة وكثيرة من المنولوجات الداخلية؟ ولكنها منولوجات تقليدية وكلاسيكية، تنسجم مع رؤية كل من عبد الحميد و(ديجاردان).

ويمكن القول إن المنولوج الداخلي يعدّ في بعض أشكاله شكلاً من أشكال تيار الوعي أو أحد تقنياته.

وهنا نؤكد على ما ورد في بداية هذا الفصل[4]، مضافاً إليه أن المنولوج الداخلي ليس تيار وعي، بل هو شكل خارجي –يشبه الإناء- قد يحتوي تيار وعي وقد لا يحتوي، "والحقيقة التي يجب أن نؤكد عليها هنا، هي أن المونولوج الداخلي

---

(1) انظر للإطلاع على هذا الخلط: نجم، ص84؛ السراج، نفسه؛ إيدل، ليـسون، القـصة الـسيكولوجية، ت: محمود السمرة، المكتبة الأهلية، بيروت، 1959، ص115-121.

(2) انظر: همفري، ص21-22، ص42.

(3) انظر: نفسه، ص21.

(4) انظر: ص95 من هذه الدراسة.

قديم كقدم الرواية، وقد استعمل هذا التكنيك للكشف عن نفسية الشخصيات وتفكيرها. ولكن ثمة فرق جوهري في التوظيف يفترض أن ينبع من الفرق الكائن في الواقع الداخلي المطروح والمتأثر بالرؤية الحديثة التي تتبنى المقولات الفلسفية والنفسية الحديثة، وهذا الغرض نتبناه في هذه الدراسة"[(1)].

وتناول غنايم بالإضافة إلى إشكالية الخلط بين تيار الوعي وبين المنولوج الداخلي[(2)]، إشكالية الحديث "عن المونولوج الداخلي وتيار الوعي كشيئين منفصلين أو مختلفين عن بعضهما البعض، دون التمييز بدقة بينهما، فيذكرون أن كاتباً معيناً يستعمل تيار الوعي والمنولوج الداخلي، فيفصلون بينهما دون أن يجعلوا أحدهما يرتبط بالآخر أو يندرج تحته"[(3)]. ويتجاوز غنايم إشكالية الخلط وعدم التمييز والربط إلى إشكالية أعمق وأبعد، وهي اعتبار (دوريث كوهين) تيار الوعي "أحد أقسام المنولوج الداخلي الذي تكون فيه مادة الوعي غير منتظمة بالمنطق العام..."[(4)]. وإذا ما دققنا النظر في رأي (كوهين) نجد أنها قد قلبت الصورة كاملة، وبهذا القلب تؤكد رأينا السابق من أن المنولوج الداخلي ما هو إلا شكل خارجي، فضفاض واسع جداً، وأن هذا الشكل قد يحتوي على تيار وعي وقد لا يحتوي، وبما أن المنولوج قد يحتوي على مادة غير تيار الوعي، فقد اعتبرت (كوهين) تيار الوعي قسماً من المنولوج الداخلي. وهذا مخالف لواقع تيار الوعي، لأن الروائي قد يستعمل عدداً كبيراً من الأساليب –القوالب- لنقل محتوى تيار الوعي، والمنولوج الداخلي هو أحد هذه الأساليب. وما سبق يوحي بصعوبة دراسة تيار الوعي بصورة منفصلة عن أشكاله وأدواته: كالتداعي والمنولوج والحلم والحدس، وغيرها.

---

(1) غنايم، ص14.

(2) انظر: نفسه، ص13، وهنا تجدر الإشارة إلى أننا لم نرغب بتكرار ما جاء به غنايم من باحثين ودارسين خلطوا بين المنولوج وبين تيار الوعي، ولهذا انظر: غنايم، ص13-18.

(3) نفسه، ص14.

(4) نفسه، ص14، ولتأكيد ردنا على هذا الرأي، انظر: التلاوي، نفسه.

وقد استعمل عبد الرحمن منيف المنولوج الداخلي بقسميه: المباشر، وغير المباشر.

أولاً: المنولوج الداخلي المباشر:

يوضح (روبرت همفري) المنولوج الداخلي المباشر بقوله: "هو ذلك النمط من المنولوج الداخلي الذي يمثله عدم الاهتمام بتدخل المؤلف، وعدم افتراض أن هناك سامعاً، وهذا هو النمط الذي يهتم به (دوجاردي) في تعريفه. وقد كشف البحث في طرقه الخاصة عن أنه يقدم الوعي للقارئ بصورة مباشرة، مع عدم الاهتمام بتدخل المؤلف؛ أي أنه يوجد غياب كلي أو قريب من الكلي للمؤلف من القطعة الأدبية، فهو موجود فحسب بإرشاداته المتمثلة في عبارات (قال كذا)، و(فكر على النحو) كما أنه موجود بتعليقاته الإيضاحية"[1]. وسنحال جزءاً من منولوج داخلي مباشر ورد في الصفحات الأولى من رواية شرق المتوسط:

"قلت لنفسي، بلغة فلسفية مدنسة:

على الأرض حيوان، له قامة طويلة، وأذرع قريبة الشبه بأذرع الشمبانزي... تبرير فلسفي أبله، سأشد السيفون في المرحاض وأترك كل شيء ينسحب إلى تحت: أفكاري الفلسفية، أحلامي، ماضي، اسمي، كل شيء، نعم كل شيء، يكفي ما أحمله في دمي من آثار، الذرات الصغيرة التي تسري في الدم لا يمكن أن تغادرني أبداً، من قال لي هذا؟ طبيب السجن؟ ورقة التحليل؟ لم أعد أصدق، البحر مقبرة كبيرة، أسعد الناس من يجد له قبراً في بطن حوت، هناك الدفء، السوائل اللزجة، والمساحة الرحبة المساعدة على الحركة، كانت الأرض صغيرة، رطبة، لها رائحة المراحيض دائماً، ولا تعرف لون الشمس والأشجار..."[2].

(1) همفري، ص44.

(2) منيف، عبد الرحمن، شرق المتوسط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المركز الثقافي العربـي للنـشر والتوزيع، ط14، بيروت- الدار البيضاء، 2004، ص20-21.

نلاحظ أن هذا المونولوج منولوج داخلي مباشر، يكاد يتطابق –تقريباً- مع ما أراده (ديجاردي) وأكد عليه (همفري)، فالمؤلف عبد الرحمن منيف بقي ساكناً في غلاف الرواية، ولم يتدخل نهائياً، والراوي بضمير الأنا –رجب إسماعيل- يتحدث إلى نفسه، مفترضاً عدم وجود سامع أو قارئ، والمنولوج قد ورد في بداية العمل الروائي، فهو غير مسبوق بشرح يؤسس له؛ مما جعله مؤسساً للأسلوب الذي سيتبع في بناء هذا العمل الروائي، وهو أسلوب تيار الوعي، ومن هنا جاء محتوى المنولوج ممزقاً ومشتتاً ظاهرياً، حيث عمد الراوي إلى قطع فكرة والانتقال إلى فكرة أخرى وهكذا: "على الأرض حيوان،... أفاقت الحيوانات ذات يوم... وهكذا بدأت المجازر،... تبرير فلسفي أبله، سأشد السيفون... يكفي ما أحمله في دمي من آثار... من قال لي هذا؟... لم أعد أصدق، البحر مقبرة كبيرة... كانت الأرض صغيرة، رطبة، لها رائحة المراحيض، ولا تعرف لون الشمس والأشجار".

نرى تداخل الأزمنة والأمكنة دونما ترتيب معين، كما نلاحظ تشويشاً واضطراباً في المشاعر والأحاسيس، وهذه صورة من صور تيار الوعي.

ولكننا هنا نختلف مع (همفري) وغيره من النقاد في وجود علامات الترقيم أو عدم وجودها، فهم يرون أن المنولوج الداخلي المباشر غالباً ما يكون خالياً من علامات الترقيم(1)، ولكننا نرى أن علامات الترقيم هي جزء من اللغة التي تختزنها ذاكرة المدى الطويل، مما يعني أنها جزء من تركيبة الوعي الباطني للإنسان، ولاسيما تلك العلامات التي ترتبط بالانفعال الداخلي للإنسان، إذ يعبر عن ذلك الانفعال بلغة لا يمكن أن تُنقل لنا إلا بواسطة علامات الترقيم، "من قال لي هذا؟ طبيب السجن؟ ورقة التحليل؟ فلولا علامات الترقيم هذه، لربما اختلط علينا الأمر بين الاستفهام الاستكاري، والتعجب الممزوج بالمرارة، إذن من وضح لنا هذا الانفعال، على أنه استفهام استنكاري وليس تعجباً ممزوجاً بالمرارة؟ أليست علامات

---

(1) انظر: همفري، ص46، (ربما يقصد همفري أن التدفق الشعوري يجب أن يعبر عنه بتدفق لغـوي يلغـي علامات الترقيم التي تحمل علامات منضبطة، وتيار الوعي يخرج عن الانضباط، وجريان الذهن بـصورة مشوشة يلغي الترقيم)، غنايم، ص264؛ عبد الدايم، يحيى، تيار الوعي والرواية اللبنانية المعاصرة، فصول، ع2، م2، مارس، 1982، ص153-172.

الترقيم هي التي وضحت لنا ذلك؟ ويمكن أن نعد ذلك صحيحاً في حالة واحدة، ألا وهي اشتراط عدم وجود انفعال داخلي، ومن هنا يسقط المنولوج نهائياً ثم يتبعه في السقوط تيار الوعي، لأنهما يعبران عن انفعال بمؤثر داخلي أو خارجي. ومن هنا لا نرى ضرورة لوضع مثل هذا الاشتراط؛ لأنه يعيدنا في الحقيقة إلى تساؤل –قديم جديد متجدد- وهو: هل اللغة جزء من الفكر؟ أم الفكر جزء من اللغة؟ أو يعيدنا في أحسن الأحوال إلى السؤال التقليدي: ما هي علاقة اللغة بالفكر؟ وهل نستطيع التفكير بلا لغة؟[1] إن الإجابة عن هذه التساؤلات هي نفسها الإجابة على وجود علامات الترقيم في المنولوج الداخلي المباشر أو اشتراط عدم وجودها، ولاسيما أن علامات الترقيم هي جزء من اللغة، لا يمكننا أن نسقطها من الوعي الباطني للإنسان. وعليه فإن وجود علامات الترقيم أو عدم وجودها، ليس دليلاً على أن هذا النص أو ذاك منولوج داخلي مباشر أم لا، على الأقل في لغتنا العربية، على الرغم من أن علامات الترقيم هي لغة عالمية.

ومع ذلك فإن (روبرت همفري) لم يورد منولوجاً داخلياً مباشراً خالياً –بصورة كلية- من علامات الترقيم، وإنّما بصورة جزئية، لا تتجاوز ثلاثة أسطر في أحسن الأحوال، ومن منولوج داخلي مباشر يقع في خمس وأربعين صفحة من (بوليسيس لجيمس جويس)[2]، لا بل أورد منولوجاً مباشراً (لجيمس جويس) لا تخلو فكرة واحدة من علامة ترقيم: "الصدر الأبيض للبحر المعتم. ضغطات توائم، اثنتان اثنتان، يد تجذب أوتار الكمان خالطة خيوطها التوائم، وتزاوج بياض الموج مع الكلمات المتألقة في قتامة المد"[3].

ونقدم أيضاً هذا المقطع من المنولوج الداخلي المباشر الذي تفتتح فيه (فرجينيا وولف) روايتها (السيدة دالاواي): "قالت السيدة (دالاواي) إنها ستشتري الزهور

---

(1) انظر للاطلاع: جعفر نوري، اللغة والفكر، مكتبة التومي، الرباط، 1971، ص5، 39، 56، 122.

(2) انظر: همفري، ص45.

(3) نقلاً عن: نفسه، ص47.

بنفسها. ذلك أن (لوسي) قد حددت لها أعمالها. الأبواب ستخلع عن مفاصلها؛... يا له من مراح! يا له من انغمار! ذلك أن الأمر قد بدا لها كذلك..."[1].

فهل يخلو أي من المثالين من علامات الترقيم![2] لا بل إن علامات الترقيم فيهما جزء من النص، ولا يمكن حذفها. إلا أن ذلك لا يمنعنا من الإشارة إلى نقطة وهن في المنولوجات الداخلية عند عبد الرحمن منيف، ألا وهي الاسترسال غير المبرر في الفكرة أحياناً، فهو يسترسل –مثلاً لا حصراً- في فكرة الحديث عن الحيوان، صحيح أن أفكاره عن الحيوان جاءت ممزقة ومشتتة في ظاهرها، ولكننا نعتقد أنها قد أضعفت المنولوج، فلو اختصرت لكان المنولوج أكثر تعبيراً وقوة.

وعلينا أن نلاحظ هنا أن زمن تداعي المنولوج قد جاء مصاحباً للحظة الخروج من السجن، فزمن التداعي زمن صفري، أما زمن محتويات التداعي فقد جاء مركباً من أزمنة مختلفة، وعلى رأسها الزمن النفسي: "أول غيوم تمر فوق السجن،... على الأرض حيوان... وأيام الشتاء... أما أيام الرعب... في زمن الرعب... سوف ينقرض خلال فترة قصيرة... لم تألفه من قبل... لكن مع الأيام... وهكذا بدأت المجازر منذ آلاف السنين،... سأشد السيفون في المرحاض... أحلامي ماضيّ... لا يمكن أن تغادرني أبداً... وأسعد الناس من يجد له قبراً في بطن حوت"، إذن فالزمن طبقي متراكب. أما المحفز الخارجي الذي أثار التداعي فهو محفز بصري: "أول غيوم تمر فوق السجن... تتمزق تتلاشى... وكان في داخلي شيء يمزق" ثم تلاه محفز سمعي صوتي نفسي قد أثارته –أصوات الرعود- الغيوم: "لماذا انفجر في داخلي ذاك العواء الأجرب"، فهذا العواء كان محفزاً لتداعي أفكار رجب عن الحيوان –الإنسان- أما اللازمة التي استعملها في زمن الرجع، فهي: "قلت لنفسي، بلغة فلسفية مدنسة".

من خلال ما سبق نستنتج أن تداعي المنولوج قد جاء على هامش الانتباه –لم يكن مقصوداً لذاته- في زمن مغادرة السجن إلى بيت أنيسة، وهو لم يصل إلى

(1) وولف، فرجينيا، السيدة دالاواي، ت: عطا عبد الوهاب، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1986، ص9.

(2) وعلامات الترقيم ليست الانفعال أو أي جزء منه، وإنما هي تبيّن نوع الانفعال وتفسره.

مستوى الكلام الخارجي المسموع (قلت لنفسي)، أما نمط التفكير فهو تفكير غير منظم، يعتمد على مخيلة تشكيلية تستمد مادتها من ذاكرة المدى البعيد أو الطويل: "بدأت منذ آلاف السنين ولم تتوقف... من يجد له قبراً في بطن حوت"[(1)] استرجاع ثم استباق، أما القالب الذي استعمله منيف لصبّ التداعي من خلاله، فهو نظام الوحدات الزمانية والمكانية، فقد قسم القصة الخارجية إلى عدّة وحدات زمانية كل وحدة زمانية ترتبط في مكان محدد، فالوحدة الأولى تمتد من لحظة الخروج من السجن إلى لحظة مغادرة الباخرة (أشيلوس) للميناء، وترتبط هذه الوحدة ببيت أنيسة والبيئة المحيطة في القدوم من السجن وحتى مغادرة (أشيلوس) للميناء، وهنا تجدر الإشارة إلى أن منيفاً يتبع التسلسل الزمني في ترتيب أحداث القصة الخارجية، والترتيب المنطقي القائم على البعد النفسي في ترتيب أحداث القصة الداخلية.

وقد حاول أن يداخل –في عملية استباق- بين بداية الوحدة الأولى –الخروج من السجن وبين أنيسة- وبداية الوحدة الثانية –رحلة الباخرة أشيلوس-، ولكنه بدأ ثم انقطع: "...أشيلوس تهتز، تترجرج، تبتعد بحركة ثقيلة... كان يوم الأربعاء 17 تشرين أول. أول غيوم تمر فوق السجن..."[(2)].

فالروائي عبد الرحمن منيف قد حدد درجة الصفر للقصة الخارجية في يوم 17/تشرين أول، وهنا قد يقع القارئ في إشكالية بداية القصة الخارجية، هل هي لحظة مغادرة رجب للسجن؟ أم هي لحظة مغادرة الباخرة للميناء؟[(3)] على الرغم من

---

(1) على القارئ هنا أن يلاحظ الرموز التي تعبر عن شدة الألم النفسي، إذ لم يكن رجب قادراً على التعبير عن عمق الألم النفسي، فاختار لذلك رموزاً قادرة على نقله، ومن هذه الرموز: قصة النبـي يـونس ﵇: قـال تعالى: ﴿وَإِنَّ يُونُسَ لَمِنَ الْمُرْسَلِينَ ۞ إِذْ أَبَقَ إِلَى الْفُلْكِ الْمَشْحُونِ ۞ فَسَاهَمَ فَكَانَ مِنَ الْمُدْحَضِينَ ۞ فَالْتَقَمَهُ الْحُوتُ وَهُوَ مُلِيمٌ ۞ فَلَوْلَا أَنَّهُ كَانَ مِنَ الْمُسَبِّحِينَ ۞ لَلَبِثَ فِي بَطْنِهِ إِلَى يَوْمِ يُبْعَثُونَ ۞ فَنَبَذْنَاهُ بِالْعَرَاءِ وَهُوَ سَقِيمٌ﴾، سورة الصافات، الآيـات: 139-145، ونترك القارئ يستنبط المعنى من أشيلوس و(الفلك المشحون) وبطـن الحـوت، و(التقمـه الحـوت) وخروج رجب من السجن ومن "نبذناه في العراء" والسلطة الإلهية ورجب المصلح.

(2) شرق المتوسط، ص19.

(3) لقد نجح في استعمال تيار الوعي كأسلوب في بناء رواية شرق المتوسط، فقد قسمها إلى قصتين: الأولـى خارجية، مدتها الزمنية تقارب الأربعة أشهر، وتمتد أحداثها من لحظة خروج رجب من السجن إلى ما بعـد موته بقليل، وقد قسم القصة الخارجية إلى أربع وحدات زمانية ومكانية، الأولى تمتد من لحظة خروج رجب

أن منيفاً قد حسم ذلك بتاريخ 17/تشرين أول، إلا أن قارئاً ما قد يعتبر كامل الوحدة الأولى ليست جزءاً من القصة الخارجية، وإنما هي عملية استرجاع قد تمت على الباخرة (أشيلوس)، نقول له إنها جزء من القصة الخارجية وليست عملية استرجاع، بدليل أن تاريخ 17/تشرين الأول ورد في المرة الأولى بتدخل من المؤلف، ثم أكد رجب على أنه يقع في نهاية القصة الداخلية وبداية القصة الخارجية بقوله: "يوم الأربعاء 17 تشرين الأول كنت أحزم أغراضي في الحقيبة البنية، وأغادر السجن. يوم الثلاثاء 16 تشرين الأول الساعة السادسة مساء انتهى كل شيء"[1]. ونلاحظ أن الراوي استخدم التصميم الرمزي الذاتي في بناء منولوجات هذه الرواية، فالمنولوج السابق ينطلق من رواسب الوعي العميقة في ذاكرة المدى الطويل، وهذا العمق هو الذي يوفر الترابط بين هذه الأفكار.

من السجن وحتى لحظة صعوده على الباخرة أشيلوس، ومكانها هو القرية، وأغلب أحداثها دارت في بيت أنيسة، وقد استغرقت أحداث هذه الوحدة فترة أسبوعين.

أما الوحدة الثانية، وهي وحدة زمانية مكانية، امتدت من لحظة ركوبه الباخرة أشيلوس، وحتى لحظة مغادرتها والوصول إلى أوروبا، ودارت أحداث هذه الوحدة على الباخرة أشيلوس. وقد استمر زمنها لمدة ثمانية أيام.

والوحدة الثالثة، امتدت من لحظة الوصول إلى أوروبا، ومروراً بفترة العلاج وحتى مغادرتها عائداً إلى الوطن، ودارت مجمل أحداثها التي استمرت ما يقارب الثلاثة أشهر تقريباً، في أوروبا.

أما الوحدة الرابعة والأخيرة فقد امتدت من لحظة مغادرة رجب لأوروبا وحتى ما بعد موته بقليل، وقد دارت أحداث هذه الوحدة على ظهر الباخرة أشيلوس –رحلة العودة- وفي قرية رجب، وأغلب أحداثها دارت في بيت أنيسة، وقد استمرت لمدة أسبوعين على أبعد تقدير.

وقد اتبع التسلسل الزمني في تعاقب هذه الوحدات، وإن داخل بينها في أحيان نادرة عن طريق الاستباق مرة واحدة في بداية الفصل الأول ضمن الوحدة الأولى، والاسترجاع لمرات محدودة في الفصل الخامس ضمن الوحدة الثالثة، وأحياناً الرابعة، والاسترجاع تم من الوحدة الثانية، والاستباق في الفصل الأول تم من الوحدة الثانية أيضاً. وكأن عبد الرحمن منيف أراد أن يؤكد على أن بداية القصة الداخلية تقع في الوحدة الثانية وتحديداً في الفصل الثالث، أما نهايتها فتقع في الوحدة الأولى، وتحديداً في الفصل الأول.

وقد قسمت القصة الداخلية إلى وحدتين مكانيتين وزمانيتين، الأول: هي فترة ما قبل السجن، والثانية هي السجن. وتبدأ القصة الداخلية واللحظة الفاصلة بين الوحدتين هي يوم الخميس، يوم العيد، يوم تم القبض على رجب، والبداية الفعلية للقصة الداخلية تعود إلى أيام الانتماء السياسي لرجب وهو في المدرسة.

(1) شرق المتوسط، ص22.

فالإنسان كائن حيواني حي، لم يكن يعرف الأنظمة والقوانين التي تنظم علاقاته مع بني جلدته والبيئة المحيطة به، فكان يقتل أخاه الإنسان أو أي شيء يعترض طريقه، فوضع لنفسه منظومة من الأعراف والتقاليد التي تنظم هذه العلاقة، ثم طوّرها إلى قوانين اجتماعية وسياسية...، ولكنه عاد واستغل هذه القوانين بما يخدم حيوانيته الأولى في القتل، (وهكذا بدأت المجازر، منذ آلاف السنين ولم تتوقف... وأن الطرق التي يتبعها في القتل الآن تطورت كثيراً) فالإنسان تُسرق أرضه، وينتهك عرضه، ويمنع عنه الغذاء والهواء والنور، وباسم القانون والدستور، وإلا بماذا يفسر سجنه، ومن ثم مرضه، وأخيراً استعباده كعميل. وهنا ينطلق وعي رجب من راسب ديني عميق، ورد في الكتب المقدسة، ومنها القرآن الكريم: ﴿قَالُواْ أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاء﴾ [1]، وقوله تعالى: ﴿وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِن أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ ۞ لَئِن بَسَطتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَاْ بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لَأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ ۞ إِنِّي أُرِيدُ أَن تَبُوءَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِكَ جَزَاء الظَّالِمِينَ ۞ فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ﴾ [2]. ورجب أكد ذلك، وهو في حالة استرجاع ذهني، فالملائكة تعلم أن هذا الكائن الحي قاتل لنفسه ولغيره حتى قبل أن يستوطن الأرض، فلا يمكن للأنظمة والقوانين إلا أن تخدم هذه الصفة المتأصلة فيه. فالمنولوج السابق لخص لنا جوهر الرواية في قصتيها الخارجية والداخلية، وما ورد بعده ما هو إلا مجموعة من الشواهد التي تؤكد هذا الجوهر، وإن أخذت الرواية المنحى الذاتي.

من خلال دراستنا لهذه الرواية نجد أنها تحتوي على عدة منولوجات داخلية مباشرة، بينما يرى بعضهم أنها تحتوي على ستمائة وخمسين –ربما- سطراً من

---

(1) سورة البقرة، الآية: 30.

(2) سورة المائدة، الآيات: 27-30.

المنولوج الداخلي المباشر[1]، ولم يقل لنا هذا الدارس إن كانت منولوجاً واحداً متصلاً، أم منولوجاً متقطعاً، أو ما إذا كانت عدداً من المنولوجات المنفصلة، وإن كنا نرجح أنه يقصد عدداً من المنولوجات المنفصلة، وعلى أية حال فإننا نرى أن رواية (شرق المتوسط) تحتوي على ستة منولوجات داخلية مباشرة ورئيسة طويلة وعدد كبير من المنولوجات القصيرة، يرد كل منولوج طويل في فصل من الفصول الستة للرواية، وهذه المنولوجات ترد بصورة متقطعة؛ إذ تقطع بين الحين والآخر بدخول نمط آخر من أنماط السرد: كالحوار الخارجي المباشر، أو الحوار الداخلي المباشر، أو الوصف عن طريق المعلومات المستفيضة، أو مناجاة النفس، أو بأي نمط من أنماط السرد الأخرى.

وقد يعتبر النقاد أن كلّ نص منولوجي هو منولوج منفصل، ولكنّنا رأينا أن طبيعة الموضوع الذي تناقشه الرواية قد فرض أسلوب تداخل المنولوج الواحد مع أكثر من نمط سردي، ولاسيما أننا لاحظنا أن ما قد يعتبره النقّاد منولوجات منفصلة تتركز في بعض الأحيان حول فكرة جوهرية واحدة، ولنلاحظ ذلك في النص التالي: "قلت لنفسي: هل كان نفس التوقيع الذي أوقع به دائماً؟"[2]، ثم ينقطع الحديث عن التوقيع: "أما حاتم فقد فتح باب القبو ودفعني بقوة..." [3] ثم يعود للحديث عن التوقيع: "لا ليس ذات التوقيع، لقد كان توقيعي هذه المرة سريعاً..."[4]، ثم ينقطع الحديث الداخلي عن التوقيع: "الآغا الذي أراه الآن يختلف..."[5].

فاختلاف التوقيع كان محفزاً آخر لرؤية اختلاف الآغا عما كان عليه قبل خمس سنوات، ثم يعود للحديث الداخلي عن تجربة الآخرين من السجناء السياسيين الذين كانوا معه: "ماذا يقولون عنّي؟.. آخر مرة بعد أن وقع نجيب تلك الورقة

---

(1) المحادين، عبد الحميد، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيـف، المؤسـسة العربيـة للدراسـات والنشر، بيروت، 1999.
(2) شرق المتوسط، ص27.
(3) نفسه، ص27-28.
(4) نفسه، ص28.
(5) نفسه، ص28.

اللعينة. جمعنا الآغا... من سيوقع الآن... وقع وسترى بعينيك"[1]. وبعد فقرة: "وقّع وسترى بعينيك" لا ينقطع الحديث عن التوقيع فحسب، وإنّما ينقطع التداعي، وبالتالي ينقطع المنولوج الداخلي نهائياً، ونعود إلى حدث القصة الخارجية الذي جرى التداعي بمصاحبته: "السقف يدور". لم تعد هذه الغرفة غرفتي، والسرير لم أره من قبل، لم أنم عليه، كل شيء تغير. أنا الذي تغيرت"[2]، فالمونولوج قد استمر لأكثر من أربع صفحات، ثم انقطع، ثم عاد بعدها التداعي مرة أخرى: "أمس في مثل هذا الوقت كنت إنساناً آخر"[3]. وبعد عدة فقرات من المنولوج الداخلي المباشر، يعود للحديث عن التوقيع: "لما عدت بعد الموافقة على التوقيع،..."[4]. ويستمر التداعي الحر، ويتداخل المنولوج مع عدة حوارات خارجية تتداعى من الذاكرة[5]، ثم يعود إلى الحديث عن التوقيع وبلغة خطابية حوارية مباشرة ولكنها جزء من التداعي الحر: "وعادت كلمات عصمت تدور حول رقبتي كحبل مجدول، الآن أتذكّر كلماته

(1) نفسه، ص28، 29، 31.

(2) نفسه، ص31، وعلينا أن نلاحظ هنا أن القصة الخارجية رويت في أغلب وقائعها بضمير المتكلم، ومن هنا قد يشكل على القارئ تميزها عن القصة الداخلية، ولاسيما أن بعضاً من وقائعها قد وردت بصورة الحديث الداخلي الذاتي، فما الذي يجعلنا نميز بين حديث داخلي على أنه تيار وعي وبين حديث داخلي آخر على أنه ليس تيار وعي، وهنا نعيد القارئ إلى رأي عبد الحميد إبراهيم السابق –ص...... من هذا الفصل- وهو الحديث عن الداخل بلغة الداخل، فالتداعي هنا انتقل من التداعي الداخلي إلى الوصف الخارجي للإحساس الداخلي (السقف يدور...)، ثم أن الحديث انتقل من منطقة ما قبل الكلام، إلى منطقة الكلام، وإن كان كلاماً مع الذات. أما الدليل الثالث فهو زمن تيار الوعي وتحديداً زمن التداعي، وزمن محتويات التداعي على وجه الخصوص، فالزمن الذي يتحدث فيه هو الزمن الحاضر، -الوقت الذي يحاول أن ينام فيه- والحديث مع الذات وقع كجزء من هذا الزمن الحاضر، (لم أرّه من قبل، لم أنم عليه)، وهذا الزمن منقطع عن أزمنة محتويات التداعي التي سبقته، فهو يعيدنا إلى الوضع الذي سبق التداعي: "أريد أن أنام يا أنيسة، ... رجعت لأنام"، ص25-26، فزمن القصة الخارجية- قد تم مده بأزمنة محتويات التداعي، مما جعله يثبت في زمن محاولات النوم، وهو الزمن الحاضر.

(3) نفسه، ص31.

(4) نفسه، ص31.

(5) الحوار الخارجي: هو الذي يدور بين شخصيتين أو أكثر، أما الحوار الداخلي: هو الذي يدور بين الشخصية وذاتها، وفي كلا الحوارين يمكن أن يتداعيا من الذاكرة، ويكونا من ضمن تيار الوعي، وقد لا يكونان جزءاً من تيار وعي.

كلها!... كنت تدافع عنه! قلت لكم ألف مرة أنه خائن، لقد رأيتم الآن بأعينكم لم يوقع صك نهايته فقط، كان توقيعه صك نهايتنا كلنا"[1].

ثم يتتابع التداعي ومعه المنولوج الداخلي المباشر، مع انقطاع الحديث عن التوقيع، بصورة مباشرة، وبقاءه في دائرة توقّع الآثار المترتبة عليه، والتبريرات التي دفعت إليه، ثم يعود إليه: "عرض عليّ أثناء مرضي أن أوقّع وأخرج فوراً، بصقت في داخلي، وأنا أتلوى من الألم، وقلت له بجلافة: أموت ولا أوقع..."[2]، ويستمر التداعي ومعه المونولوج الداخلي المباشر، ولكن حولّ أمه وهدى حتى ينقطعا معاً: "سمعت صرير الباب، أغمضت عيني... أنيسة ورثت عن أمي الصفات الضعيفة..."[3]، ثم يعود إلى الاسترسال في التداعي: "أمي وحدها القوية حملت معها قوتها ورحلت..."[4]، ويدور الحديث عن أنيسة وما كانت تنقله إليه من أخبار الخارج وهو داخل أسوار السجن، وهي أخبار كانت تقصد منها إقناعه في التوقيع، الذي انقطع حديثه عنه، مع الاستمرار في إيجاد المبررات التي دفعته إليه: "أنيسة التي دمرت حياتي، جعلت أيامي الأخيرة في السجن جحيماً..."[5]، ويستمر التداعي مترافقاً معه المنولوج الداخلي بصورة متقطعة، ويدور الحديث عن حياة السجن وأنيسة، وعن صور متخيلة للعالم خارج السجن، ثم يعود إلى أمه تارة وهدى تارة أخرى وأنيسة تارة ثالثة وينقطع التداعي والمنولوج معاً: "أول شيء أريد أن أفعله غداً زيارة قبر أمي. هل تذهبين معي يا أنيسة..."[6]، ثم يعود التداعي والمنولوج معا: "هي الوحيدة التي تفهمني..."[7]، ثم ينقطع التداعي: غداً سأنام عند القبر،

(1) شرق المتوسط، ص34-35، ومفردة الآن قد وردت في محتويات التداعي.

(2) نفسه، ص39.

(3) نفسه، ص43.

(4) نفسه، ص44.

(5) نفسه، ص 44.

(6) نفسه، ص50.

(7) نفسه، ص50.

سأقول لها أن جسدي هو الذي خانني يا أمي..."[(1)]، ثم يعود التداعي والمنولوج: "كانت تأتي لزيارتي كل أسبوع..."[(2)]، ويتابع الحديث عن أمه ثم ينتقل إلى أنيسة، ثم ينقطع التداعي والمنولوج: "أنيسة تقترب وتبتعد. ترتب الغرفة، ترتب بقايا ملابسي..."[(3)]، ثم يعود التداعي والمنولوج معاً بمحفز خارجي هو الساعة السادسة مساء، وهي اللحظة الفاصلة في حياة رجب من يوم أمس: "قبل ذلك كنت رجلاً وبعد ذلك أصبحت شيئاً آخر. لم يحتمل التوقيع إلا ثانية صغيرة، حصل الأمر بسرعة، اضطربت يدي واضطرب التوقيع، نهاية التوقيع طويلة، مشوشة. "ألا لو توقفت في تلك الثانية، ألا لو توقفت!"[(4)]. وكل الصور السابقة تدل على الشعور بالظلم، والإحساس بالدونية.

وهكذا ينهي رجب الفصل الأول من الرواية، بتداعي قصير يختتم فيه المنولوج الداخلي المباشر، ويذيله بمناجاة ذاتية تصدر من أعمق أعماق النفس: "ألا لو توقفت في تلك الثانية، ألا لو توقفت!". ومن خلال النص السابق نعرف أنّ زمن التداعيات السابقة قد استمر لما يقارب من خمس ساعات، وهي الفترة التي كان يحاول فيها رجب أن يخلد للنوم، "ماذا يفعلون الآن؟ الساعة تجاوزت الواحدة... السادسة تلك الساعة اللئيمة التي جعلت نهايتي حقيقة مؤكدة، نهائية..."[(5)]. لقد بدأ التداعي بمحفز الساعة وانتهى بالساعة أيضاً، وهذا هو الزمن الدائري. وهكذا جاء الحديث عن التوقيع بصورة متقطعة، ولقد سبق هذا التداعي بتداعي وقع في زمن مغادرة رجب للسجن في الساعة الحادية عشرة حتى وصوله للبيت –تقريباً- في الواحدة ظهراً.

---

(1) نفسه، ص52، هذه إشارة رمزية استباقية إلى المصير الذي سينتهي إليه في المستقبل بسبب المرض الجسدي والألم النفسي والموت المعنوي.

(2) نفسه، ص53.

(3) نفسه، ص55.

(4) نفسه، ص56، إشارة رمزية واضحة إلى البؤرة التي تنطلق منها مختلف صور وأفكار الرواية، لا بل هي نقطة البداية المنطقية لأحداث القصة الداخلية، وليست الزمنية، وهي تشبه ما يعرف بالحبكة النازلة.

(5) نفسه، ص26-56.

ولقد تناولنا هذا التداعي في بداية الحديث عن المنولوج الداخلي المباشر عند منيف. ومن خلال تحليلنا لهذين التداعيين ألا يظهر لنا أن تيار الوعي قد جاء مشتتاً وممزقاً من خلال الصورة التي ظهر عليها الحديث عن التوقيع؛ وعلاقة رجب بكل من أمه وأنيسة، مضافاً إليها علاقاته مع رفاقه وسجانيه في السجن، وقبل ذلك حديثه عن الحيوان، وموقفه اليائس من الحياة "من يجد له قبراً في بطن حوت".

التداعي المركب:

لقد جلب انتباهنا ظاهرة التداعي المركب للمنولوج الداخلي المباشر عند منيف، وما نقصده بالتداعي المركب أن يأتي التداعي داخل تداع، فقد تداعى الجزء الأكبر من الفصل الأول لرواية شرق المتوسط عندما كان رجب يحاول النوم في اليوم الأول لخروجه من السجن، وقد وقع داخل هذا التداعي مجموعة كبيرة من التداعيات كان يستبق بعضها بجملة "قلت في نفسي" وبعضها الآخر يرد بصورة مباشرة، منها مثلاً تخيلاته لموقف زملائه منه بعد أن وقع الاعتراف، "عادت كلمات عصمت... بيدي هاتين يمكن أن أخنقه... لا يمكن أن ينام أحد في هذه الليلة، إنّها ليلة احتفالية كبرى بالنهاية، يفقد الزمن معناه، تتحول الأفكار إلى أمطار شتائية ضاجة متلاحقة. هل كانت الأنفاس منتظمة فعلاً تلك الليلة"[1].

فرجب إسماعيل كان يتذكر –في يوم خروجه من السجن- ما كان يتخيله من ردة فعل زملائه بعد أن يعلموا بتوقيعه وسقوطه، فقد كان يتصور كيف يمكن أن يقتلوه، فوقع تداعي الأفكار في ليلة التوقيع داخل تداعي الأفكار في الليلية الأولى بعد خروجه من السجن.

ولعل هناك ظاهرة أخرى في رواية شرق المتوسط، وهي التداعي الحر لما وقع من أحداث خلال إقامة رجب في بيت أنيسة، وهي أحداث تقع على المحور النظمي للقصة الخارجية. وقد تخلل التداعي الذي وقع من ذاكرة أنيسة بضمير المتكلم منولوجاً داخلياً مباشراً ومتقطعاً، يتناول أحداثاً قد وقعت في إطار القصة

(1) نفسه، ص31، 32، 37.

الداخلية، وبصورة التداعي المركب، "انتظرت حتى سمعت أنفاس حامد تغرق في هذه الدورة الأزلية من الاطمئنان، جررت نفسي بهدوء وانزلقت إلى الصالة..."[1]. هذا حدث يقع على المحور النظمي للقصة الخارجية، وزمنه هو الليلة التي سيسافر فيها رجب، وفي هذه الليلة تتم مجموعة من الحوارات والمنولوجات الداخلية، ولاسيما استرجاع أحداث الأسبوعين الماضيين، والاسترجاع هنا لا يتم بصورة زمنية متسلسلة ومنتظمة، وإنّ يتبع الترتيب المنطقي للأحداث، وبما يخدم تداعيات المنولوج الرئيس في هذا الفصل، ولهذا يحدث داخل هذا الاسترجاع تقديم وتأخير (استباق داخلي) في سرد الأحداث، أي استباق واسترجاع داخل الاسترجاع ذاته، ولهذا سنسمي هذا النوع من الاسترجاع، بالاسترجاع المركب ليتوافق مع التداعي المركب[2]. وعلينا أن نشير إلى أن الاسترجاع الذي تم في هذه الليلة –وبما تخلله من استباق واسترجاع لأحداث القصة الخارجية- قد تم في إطار الوحدة الزمانية والمكانية الأولى لرواية شرق المتوسط، وهي الوحدة التي تمتد زمانياً من لحظة خروج رجب من السجن وحتى إقلاع الباخرة (أشيلوس)، أما مكانياً فهي لم تتجاوز المدينة التي يقع فيها بيت أنيسة، الذي دارت أغلب الأحداث المسترجعة وغير المسترجعة بداخله[3]. "لم أكن أتصور أن الأيام تنقضي خفيفة راكضة هكذا، انقضت

---

(1) نفسه، ص57.

(2) انظر: تعريف جيرار جينيت للاسترجاع التكميلي، ص234 من هذه الرسالة.

(3) كنا نهدف من رواء مجمل الاقتباسات النصية الروائية الكثيرة –التي وردت في هذه الصفحة وما سبقها وما يليها- إلى بيان البنية التركيبية لتيار الوعي في المنولوج الداخلي المباشر، وغير المباشر، ولعدم ضياع هذه البنية في خضم استكناه المعاني التي ترمي إليها هذه التراكيب الأسلوبية، تجنبنا التحليل البيـاني للمعـاني، بسبب الحاجة إلى المزيد من الصفحات الكثيرة أولاً. وتركنا للقارئ حرية استنباط دلالات التراكيب الأسلوبية على المعنى ثانياً، ومع ذلك يمكننا تلخيص مجمل دلالات هذه التراكيب، بعدم قدرة الأوطان التي خلقها الله –واستوعبت كامل القدرات المتنوعة التي أودعها الله فيها- على استيعاب العدالة البشرية من ناحيـة، ومـن ناحية أخرى، عدم قدرتها على استيعاب أكثر من رأي، بسبب أنانية الأنظمة الـسياسية التـي تحكـم هـذه الأوطان، فتفننت في خلق مختلف أساليب القهر والتعذيب النفسي والجسدي، ومحاربة الناس فـي أرزاقهـا، وسجنهم وتهجيرهم، لا لشيء، إلا لعدم قدرتها على استيعاب التنوع الذي خلقه الله في هذه الحياة. مما تطلب من الفرد والمجتمعات العمل للحصول على حقوقها التي منحها إياها الله. فتصدى لهذه المهمة مجموعة مـن الأفراد، فكان عليهم أن يدفعوا ثمناً باهظاً للحصول على هذه الحقوق، وقد تتحقق وقد لا تتحقق، ولكن الثمن

تماماً، مر أسبوعان لم أره خلالهما كما تمنيت، غداً يسافر، لا... اليوم،... اقتربت من باب الغرفة...- ضننتك نسيت الضوء يا رجب!... جلست بخوف على حافة السرير... وجلست مقابلة على السرير... ولا أعرف لماذا طلبت أن يشعل لي سيجارة..."[1]، ونلاحظ هذا الاسترجاع: "وعندما أراه الآن يعلمني التدخين، أتذكر كيف علم أمي. كانت أمي في البداية قاسية..."[2]. وفي ثنايا الحوار بين رجب وأنيسة عن التدخين يأتي هذا الجزء من المنولوج الداخلي المباشر: "التقط رجب الخيط. رفرفت صورة أمي فوقنا. رفرفت مثل طائر كبير، تصطك أجنحته في الهواء. وتغير كل شيء في لحظة"[3].

ويقطع حامد الحوار بين أنيسة ورجب: "يجب أن تناموا... قال لي حامد بصوت حاد: انهضي يا عاقلة!"[4]. وعندما تنتظم أنفاسه تعود أنيسة إلى التذكر، ومن هنا يبدأ المنولوج الداخلي المباشر على لسان أنيسة، فتروي أحداثاً من القصة الداخلية، ولعدة صفحات -(72-81)– "أمي تقف في وجه الباب تمنعهم من الدخول... نسيت كلمات أمي... وقررت أن أخترق مقاومته"[5]. وينقطع المنولوج بسبب تقلبات حامد في الفراش: "تقلب حامد، ضرب بيده طرف السرير..."[6]، ثم تعود لرواية أحداث من القصة الخارجية وقعت خلال الأسبوعين الماضيين، ومن ثم توجد محفزات استمرار المونولوج، وهذه المرة عن هدى: "قبل ثلاثة أيام... سألني دون تمهيد عن هدى!"[7]. وهنا يعود المنولوج متقطعاً، بأحداث من القصة الخارجية: "أعرف هدى، كانت تريد أن توضح له شيئاً ما. قالت لي عندما أغلقت

يدفع بكل الأحوال، وربما يكون هذا الثمن هو الموت، أو المرض بشقيه الجسدي والنفسي، نتيجـة للـسجن والتعذيب والقهر، وحرمان الإنسان لا من حقوقه فحسب، وإنما من إنسانيته أيضاً.

(1) نفسه، ص57، 59، 60، 62.

(2) نفسه، ص62.

(3) نفسه، ص71.

(4) نفسه، ص71.

(5) نفسه، ص72-81.

(6) نفسه، ص81.

(7) نفسه، ص83.

الرسالة ودفعتها إليّ..."[1]. وينقطع المنولوج: "أما الآن، وأنا أراه حزيناً... ظل صامتاً يسير..."[2]، ويعود المنولوج: "وحين أتذكر هدى الآن، أتصور أنها حاولت كثيراً. كانت تبكي كانت تقضي عندنا ساعات طويلة، ولا نفعل شيئاً إلا البكاء..."[3]، ويستمر المنولوج حتى ينقطع: "قلت لرجب... أمي زرعت لك هذه الشجرة..."[4]، وتبقى أنيسة في حالة تداع حر في إطار القصة الخارجية، حتى ينقطع التداعي: "رفع حامد رأسه في الظلمة... وتظاهرت بالنوم! –ربما تجاوزت الآن الرابعة..."[5]، ثم يعود الاسترجاع لأحداث من القصة الخارجية تتخللها أحياناً استرجاعات لأحداث من القصة الداخلية: "أتذكر عندما سمع قصة ذلك الرجل الذي سكن بعيداً من بيت خالتي... قال لأمي وهي تتحدث"[6] وهنا يتشابك السرد بين أحداث القصة الداخلية والقصة الخارجية، ثم يعود المنولوج الداخلي المباشر إلى الظهور بأسلوب حواري: "كان يقول لأمي إذا سألته... وصمتت أمي دون أن تقول شيئاً"[7]، وينقطع المونولوج: "يجب أن أستيقظ، سأتذكر كل شيء عن رجب فيما بعد"[8]، ثم يعود بهذا المحفز الخارجي: "أتذكر الدفتر الأسود، وهذه الأوراق اللعينة..." [9]، ويتتابع المنولوج: "لقد أعطاها لأمي، وكان شديد الحرص على أن يبقيها سرية،... أتذكر أن صمتاً مرتاباً كان يخيم على الغرفة... وفيها بعض

---

(1) نفسه، ص83.

(2) نفسه، ص84.

(3) نفسه، ص84، بؤرة الصورة هي (ولا نفعل شيئاً إلا البكاء) إذ لم يثوروا على الظلم، فالمجتمع عاجز راضي بالخنوع والذل.

(4) نفسه، ص85، لا يخفى على القارئ المعنى الرمزي لذلك، فالشجرة هنا رمز إلى التجذّر، وهذا يعني أن رجب سيكون مثالاً للشباب في تقديم التضحية، من أجل انتزاع الحق من مغتصبه، ومن هنا لن تذهب تضحيته بلا فائدة.

(5) نفسه، ص87.

(6) نفسه، ص90.

(7) نفسه، ص93-97.

(8) نفسه، ص97.

(9) نفسه، ص98.

الشتائم، هذا ما أريد أن أتذكره."[1]. وينقطع المنولوج والتداعي معاً وتبدأ لغة حوارية مباشرة بين رجب وأنيسة، وفي مسار القصة الخارجية، ويتخال هذا الحوار استرجاع من قِبل رجب يتعلق بموقف أمه من التدخين[2]، وبعد حوار أنيسة ورجب، تدخل أنيسة في حوار مع ذاتها، أقرب ما يكون إلى المناجاة[3]، ثم تسترجع ما قرأته في تلك الأوراق التي كتبها رجب قبل دخوله السجن، ثم تسرد أنيسة أحداث الدقائق الأخيرة قبل مغادرة رجب البيت للسفر. وبهذا تنتهي الوحدة الزمانية والمكانية الأولى من الرواية، وقد وقعت في فصلين.

ويدلل كل ما سبق، من الناحية الفنية، على تشتت التيار وتمزقه، وتزاحم الصور والأفكار في منطقة ما قبل الكلام، وروايتها في لحظة وصولها إلى الذهن، بسبب تعدد المؤثرات والمحفزات الداخلية والخارجية. ومن ناحية المعنى على شدة الألم النفسي، والتوتر العصبي، الناتجة عن ضياع الأحلام، وتحطّم الأمل، وانتهاك الحرمات، بسبب قمع حرية الرأي والموقف، فالشجرة تعبير عن أمل جف ومات.

نستنتج مما سبق، أن منيفاً قد نجح في استخدام المنولوج الداخلي المباشر كقالب داخلي في نقل محتويات الوعي من منطقة ما قبل الكلام. ولتقديم محتويات المنولوج على نحو يؤدي إلى معنى مقصود، وهو ظلم الحاكم للمحكوم، وبطش القوة للفكر. فقد استعمل نظام الوحدات الزمانية والمكانية في بناء القصة الخارجية، وبما يمكنه من توفير المحفزات الخارجية لتداعي المنولوج، والمحفزات الداخلية كي يستمر. ففي الوقت الذي اتبع فيه التسلسل الزمني في تتابع الوحدات الزمانية والمكانية[4] –في القصة الخارجية- نجده يستخدم الترتيب الزمني المنطقي في بناء القصة الداخلية، تاركاً للاستباق والاسترجاع والإخفاء والحذف دوراً مهماً في توليد

(1) انظر: نفسه، ص98.

(2) انظر: نفسه، ص99.

(3) انظر: نفسه، ص103 وما بعدها.

(4) اتبع منيف في ترتيب الوحدات التسلسل الزمني، ولكنه داخل الوحدة الواحدة بعضها ببعض، فاتبع الترتيـب المنطقي لتتابع الأحداث، فجاء الترتيب –في أغلب الأحيان- بصور الاستباق والاسترجاع.

مثيرات التداعي الحر للمنولوج الداخلي المباشر. مما سمح له أن يبدع في إيجاد التداعي المركب، والمنولوج المركب.

التداعي الحر المركب:

ونقصد به حصول تداع داخل تداع آخر. ومنه على سبيل المثال: تداعي أغلب أحداث الأسبوعين –من الوحدة الزمانية والمكانية الأولى- من ذاكرة أنيسة في ليلة سفر رجب، وقد تضمن هذا التداعي بداخله مجموعة من التداعيات التي تتعلق بالقصة الداخلية عن حياة رجب قبل السجن وبعده: "مر أسبوعان لم أره خلالهما كما تمنيت. غداً يسافر... تقلب حامد، ضرب بيده طرف السرير،... قبل ثلاثة أيام. وكنت أسير أمامه في الحديقة... سألني دون تمهيد عن هدى!... أعرف هدى، كانت تريد أن توضح له شيئاً ما. قالت لي عندما أغلقت الرسالة ودفعتها إلي مع تلك الدمعة الراجية "احفظي سري". ولم أشأ إلا احترام هذه الرغبة، كنت أريد في ذلك الوقت أن أترك لرجب ذكرى مضيئة، أما الآن..."[(1)].

نلاحظ أن التداعي الأول لحدث من أحداث الأسبوعين قد وقع في ليلة سفر رجب (مر أسبوعان... تقلب حامد...)، فأنيسة تتذكر في هذه الليلة ما وقع قبل ثلاثة أيام: (قبل ثلاثة أيام... سألني عن هدى)، إذن التداعي الأول هو استرجاع لحدث حصل قبل ثلاثة أيام، وتم في ليلة سفر رجب، وداخل الحدث المسترجع تم استرجاع حدث من القصة الداخلية (قالت لي عندما أغلقت الرسالة). وعلى ضوء ذلك أطلقنا عليه تداعياً مركباً.

المنولوج المركب:

وهو تداعي منولوج داخلي مباشر داخل منولوج آخر. والمنولوج المركب هو بالتأكيد تداع معقد، لأنه يشتمل على أقل تقدير على ثلاث مراحل من التداعي، تقع

(1) شرق المتوسط، ص57، 81، 83، 84، وليلاحظ القارئ أن مفردة (الآن) قد تداعت قبل ثلاثة أيام، أي في اليوم الحادي عشر بعد خروج رجب من السجن.

كل مرحلة داخل المرحلة التي سبقتها، فالمنولوج يقع داخل التداعي، والمنولوج الثاني يقع داخل المنولوج الأول.

والمثال التالي هو جزء من التداعي الذي يشتمل على جزء من المنولوج الأول الذي بداخله المنولوج الثاني: "الآن أشيلوس، الحديد الصلب، الخشب المثقل بالملوحة والمطر،... كان يوم اثنين، أول يوم بعد عيد الفطر. قبضوا علي قبل نهاية دوام يوم الخميس... كان السقف، أو الظلام يغطي كلّ شيء، حتى فكرة الموت طغت علي لدرجة لم أستطع أن أنام. طردت الأفكار، وحاولت من جديد. قلت بتصميم لا حدود له: لا يوجد غير هذا المكان ويجب أن أنام. أغمضت عيني، لكن فكرة أن أتخلص من المياه عاودتني من جديد. وفكّرت أن أقول للحارس كلمات حلوة، وأذكره بالعيد لعله يرق لي ويساعدني! وطردت كل الأفكار. (قلت وأنا أحاصر الألم الذي ينبع في كل مكان من جسدي: أنت يا رجب لا تزال في يومك الأول، لم تر شيئاً، فإذا بدأت تضعف منذ الآن، فسوف تسقط جيفة. اصمد. تحمل. ورفاقك ألم ينزلوا القبو؟ ألم يحتملوا وينامو، ثم خرجوا أقوياء؟ ولكن كيف يستطيع الإنسان أن ينام؟ أين؟).. بدأت الضجة منذ وقت مبكر صباح الاثنين. سمعت أصوات البشر ووقع أقدامهم الكثيرة... هذه خطوات رجل ثقيل، هذه لرجل نحيف، هذه لشرطي، وإلا لماذا تبدو ثقيلة بليدة هكذا؟..."[(1)].

لقد وقع هذا التداعي على ظهر الباخرة أشيلوس، وضمن الوحدة الزمانية والمكانية الثانية من القصة الخارجية، وفي الفصل الثالث من الرواية، وبدأ التداعي من النقطة: "قلت لشيء ما، للبحر، للحاجز، للشمس، لا يهم لمن قلت"[(2)]، وكانت بداية التداعي بداية منولوجية: "الذكرى حيوان قارض، حيوان يزحف في الدماء. وأنت أيها الحيوان ألا تخاف من دمائي الملوثة"[(3)]. وهنا يحاول الراوي أن يربط هذا

---

(1) شرق المتوسط، ص121-122-126، هذا النص يعبر عن مفارقة درامية، وهي عدم إحساس الإنسان بإنسانية غيره، مع أنه إنسان.

(2) نفسه، ص114، ليلاحظ القارئ شدة الوقع النفسي للألم من خلال تشخيص الذكرى بحيوان له إحساس بالخوف. وتشخيص الأثر النفسي للتوقيع بالدماء الملوثة.

(3) نفسه، ص114.

المنولوج الداخلي المباشر، مع المنولوج الداخلي المباشر الذي جاء في بداية الفصل الأول: "على الأرض حيوان له قامة طويلة..." [1]. وقد جاء كلا المنولوجين متداخلين، مع صور التداعي الأخرى مثل الحوار الداخلي المباشر، وغير المباشر. والمنولوج المركب قد جاء متداخلاً –أيضاً- مع أحداث القصة الخارجية –مشاهدات وتصرفات رجب على ظهر الباخرة- وبصورة يصعب معها الفصل بين التداعي المتعلق بالقصة الخارجية، والتداعي المتعلق بالقصة الداخلية، "أشيلوس... يا صديقتي، أنت لم تري السجن، لو رأيته يوماً لتغير صوتك، كانوا يريدون صوتاً، مجرد صوت، يصرخون: (قل كلمة يا ابن القحبة)، وأصبحت، لا أقول شيئاً، ويضربون. لو عرفت السجن يا أشيلوس لتعلمت كيف تصمتين. لو توقف صوتُكِ دفعة واحدة، فإن الرعب سيشلهم، سيموتون. (قل أي شيء يا ابن العاهرة، اشتم... أما أن تبقى صامتاً مثل الجدار، فسوف تغرق في البول حتى تموت). ولا أجد شيئاً، أي شيء لأقوله، واصمت. سأنظم لك أشعاراً يا أشيلوس، وأريد أن أُغني"[2].

ربما يقول القارئ إن هذا خطاب مباشر، ولكنه مونولوج داخلي عميقٌ، توحدت فيه الباخرة أشيلوس مع رجب، فكلاهما أصبح شخصاً واحداً، (لو توقف صوتُكِ دفعة واحدة، فإن الرعب سيشلهم، سيموتون) فما علاقة توقف صوت (أشيلوس)، بالرعب الذي سيشل المحققين مع رجب، إذن هنا توحد صوت الباخرة مع صوت رجب، وهذا هو التداخل الذي قصدناه ولاسيما أن عملية الإسقاط السابقة –إحلال صوت الباخرة محل صوت رجب- تؤكد لنا أن هذا هو تيار الوعي الممزق والمشتت، والتداخل هو عملية انحلال لشيء بداخل شيء آخر، من خلال ما يعرف بالصورة التشخيصية، وهو إضفاء صفات إنسانية على الماديات.

ونعود الآن إلى المنولوج المركب السابق، لقد وضعنا المنولوج القصير بين قوسين وبدأ المونولوج الطويل من النقطة: (الذاكرة حيوان قارض)، وبدأ التداعي المركب بعد النقطة: "أمس في شمس خريفية كابية... قلت لشيء ما، للبحر،

---

(1) نفسه، ص20.

(2) نفسه، ص116، على القارئ هنا أن يلاحظ المعنى الرمزي للشتائم، الذي يمكن إيجازه بالمعنى: هذه هـي ثقافة من يحكمون المجتمع.

للحاجز، للشمس، لا يهم لمن قلت:..."[1]. وتداخل المنولوج الطويل مع أحداث القصة الخارجية، ومنها على سبيل المثال هذا الحوار الخارجي: "قالت لي أمس... أنت من بلد... قلت لها أداعبها... هكذا بدأ الحوار بيننا أمس..."[2]. ثم عاد المنولوج من نقطة: "دون أن نسألك. احك كل شيء..."[3].

وقد استمر المونولوج الطويل متداخلاً مع الحوار المباشر حتى انقطع الحوار وعاد المنولوج للتدفق من نقطة: "لم أنم ظللت طوال الليل أرتجف"[4]. حتى اشتمل المنولوج الطويل على أكثر من منولوج داخلي مباشر قصير: "قلت وأنا أحاصر الألم... أنت يا رجب... أين..."[5]. ثم يستمر المنولوج متداخلاً مع الحوار المباشر حتى نصل إلى منولوج داخلي قصير، يرد بصورة استرجاع من ذاكرة المدى البعيد، "أتتصورون أن الإنسان إذا قال شيئاً ينتهي الأمر؟ لا، الكلمة الأولى بداية لسلسلة من الاعترافات... الخرزة الأولى وبعدها ينفرط كل شيء!"[6]. ثم يستمر المنولوج الأول في التدفق. فالمنولوج المركب يتكون من منولوجين: أحدهما طويل، والآخر قصير، ويتداعى المنولوج القصير داخل المنولوج الطويل، فيكون جزءاً منه. وغالباً ما يكون المنولوج القصير مكرراً بصورة ذهنية، أي أنه لم يرد كتابياً في مسار السرد القصصي إلا مرة واحدة. وعلى ضوء ذلك فإن لكل من المنولوجين زمناً صفرياً، يختلف عن الزمن الصفري للآخر.

وإذا كان المنولوج القصير متكرراً فإنه يشارك المنولوج الطويل في صفره الزمني الثاني، إذ إن المنولوج القصير له صفر زمني آخر، وهو زمن التداعي الذهني الأول. مع ملاحظة اختلاف المثير لكل منهما من ناحية، واختلاف المثير للمنولوج القصير في حالة التكرار من ناحية أخرى. أضف إلى ذلك اختلاف محتوى المنولوجين. فالمنولوج المركب السابق يحتوي على منولوج طويل وبداخله منولوج

---

(1) نفسه، ص114.

(2) نفسه، ص119.

(3) نفسه، ص122.

(4) نفسه، ص124.

(5) نفسه، ص126.

(6) نفسه، ص131.

قصير. والزمن الصفري للمنولوج الطويل –زمن التداعي- قد وقع على ظهر الباخرة (أشيلوس)، فالتداعي قد جاء مصاحباً لحدث من أحداث القصة الخارجية، وهو: "أمس في شمس خريفية كابية كنت أضرب الحاجز على ظهر أشيلوس..."[(1)]، فالتداعي المنولوجي جاء مصاحباً لهذا الحدث. أما المثير لهذا التداعي المنولوجي، فهو: "ربما لأول مرة في حياتي لا أشعر بالخوف"[(2)]. وجاء زمن الرجع للمثير: "قلت لشيء ما، للبحر، للحاجز، للشمس، لا يهم لمن قلت: -أريد أن أنسى..."[(3)]. وكلما عاد التداعي المنولوجي بعد كل انقطاع، تجدد المثير، وقد تجدد التداعي المنولوجي مع هذا المثير: "...يا أشيلوس، حيث تهرم أركانك وتتداعى، أي مصير سيواجهك؟"[(4)] أما زمن رجع المثير، فهو "أشيلوس تسمع ولا تسأل!"[(5)]، ومباشرة يستمر المنولوج الطويل في التداعي: "دون أن نسألك أحكي كل شيء..."[(6)]. ويستمر التداعي المنولوجي متداخلاً مع الحوار المباشر حتى نصل إلى هذا المنولوج القصير: "قلت وأنا أحاصر الألم... فسوف تسقط مثل جيفة. اصمد. تحمل. ورفاقك ألم ينزلوا قبلك إلى هذا القبور..."[(7)]. ثم يعود المنولوج الطويل إلى التداعي حتى نصل إلى المنولوج القصير: "في إحدى الجلسات قال هادي، وهو ينظر في وجوهنا بصرامة: يجب أن تعرفوا... (كان ذلك منذ وقت بعيد، أتذكر أن ريحاً عصفت خارج النافذة، ولا أتذكر إن كانت ريح الخريف أم ريح الشتاء. وبمجرد مرور هذه الذكرى الآن، أحس أن كلمات هادي لم تكن واضحة بالمقدار الذي يدفع الإنسان لأن يقرر في الوقت المناسب. كانت الرياح أقوى من كلمات هادي وأشد قسوة!) قلت لهم

---

(1) نفسه، ص114.

(2) نفسه، ص114.

(3) نفسه، ص114.

(4) نفسه، ص122، على القارئ أن يلاحظ عملية الإسقاط هنا، فرجب لا يهمه مصير الباخرة، كما يبدو من مظاهر النص، وإنّما هو مهتم بمصيره.

(5) نفسه، ص122.

(6) نفسه، ص122، ربما يعتقد القارئ أن النصوص السابقة قد تكون مناجاة، نقول له نعم، ولكن هذه المناجاة قد وردت جزءاً من المنولوج الداخلي المباشر، بصفتها مجموعة من المثيرات والمحفزات الداخلية للتداعي.

(7) نفسه، ص126، هنا على القارئ أن يلاحظ الدلالة الرمزية (كانت الريح) رمزاً للتعذيب، وهو رمز قرآني (أقوى من كلمات هادي) أقوى من الحق والصبر والشجاعة وحتى التضحية، وقد عكس وظيفة الرمز.

وأنا أتلوى من الألم –لا أعرف هادي ولم تره عيني!"[(1)]، لقد وضعت المنولوج القصير بين قوسين ليتعرف عليه القارئ بدقة. وفي هذا المنولوج القصير نلاحظ أن المثير قد ورد بصورة ضمنية؛ إذ دخل الراوي مباشرة إلى زمن الرجع: "في إحدى الجلسات قال هادي"، أما المثير –وعلى طريقة الضمائر التي لا تعود على ما هو متأخّر لفظاً ورتبة في النحو العربي- فقد تعرفنا عليه من سياق التداعي المنولوجي: (قلت لهم... لا أعرف هادي...) فالمثير للتداعي هو السؤال عن هادي. فاستعمل الراوي أسلوب الإخفاء وليس الحذف. وهذا الإخفاء له دلالة رمزية، وهي التأكيد على المعنى المقصود، وهو إخفاؤه للمعلومات التي يعرفها عن هادي، للحفاظ عليه وليس حذفه من المشهد النضالي. وهذا المنولوج يقع في زمنين صفريين: الأول مصاحبة هذا المنولوج لحدث من أحداث القصة الخارجية قد وقع على ظهر الباخرة أشيلوس: "...يمكن أن أرابط في غرفتي أطول فترة ممكنة... الآن أشيلوس... أشيلوس وحدها التي أريد أن أتحدث معها،..."[(2)]. أما الزمن الصفري الثاني فقد جاء أثناء مصاحبة هذا المنولوج لحدث من أحداث القصة الداخلية، فقد ترافق مع فترة من فترات التعذيب الذي جرى لرجب أثناء التحقيق معه: (قلت لهم وأنا أتلوى من الألم). إذاً هناك زمنان للتداعي، الأول في الباخرة والثاني في السجن، ولكن زمن محتويات التداعي هو زمن واحد، وهو الفترة التي سبقت السجن: (كان ذلك منذ وقت بعيد)[(3)].

فالمنولوج الطويل يقوم على التراكب الزمني لثلاثة أزمنة صفرية: الأول للمنولوج الطويل، والثاني هو زمن مشترك بين المنولوج الطويل والمنولوج القصير، والثالث هو زمن المنولوج القصير. أي أن المنولوج الطويل يقع على هامش الانتباه، مرة واحدة بينما المنولوج القصير يقع على هامش الانتباه مرتين على أقل تقدير. وكلاهما بمحفز داخلي، بينما الطويل يبدأ بمحفز خارجي.

---

(1) نفسه، ص128، وهذا تعبير عن القوة العمياء الغاشمة التي لا تحلل ولا تحرم.

(2) نفسه، ص121-122، وليلاحظ القارئ الدلالة الرمزية للاسم (هادي) في النص السابق.

(3) نفسه، ص121-122.

ثانياً: المنولوج الداخلي غير المباشر:

يعرّف (روبرت همفري) المنولوج غير المباشر بقوله: "هو ذلك النمط من المنولوج الداخلي الذي يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها، ويقدّمها كما لو أنها كانت تأتي من وعي شخصية ما، هذا مع القيام بإرشاد القارئ ليجد طريقه خلال تلك المادة، وذلك عن طريق التعليق والوصف"[1]. ويفرق (دوجاردي) بين المنولوج المباشر وبين المنولوج الداخلي غير المباشر من خلال استعمال الروائي للضمائر، إذ يرى أن المنولوج الداخلي المباشر يستخدم ضمير المتكلم، بينما المنولوج غير المباشر يستخدم ضميري الغائب والمخاطب[2]. ومع أن (دوجاردي) يعتقد أن ضميري الغائب والمخاطب ما هما إلا قناع لضمير المتكلم، إلا أن (همفري) يعتقد أن هناك فرقاً آخر بينهما، وهو إحساس القارئ بالحضور المستمر للمؤلف في المنولوج غير المباشر، مما يولد حسب اعتقاده فوارق أخرى مثل: "استخدام وجهة نظر المفرد الغائب بدلاً من وجهة نظر المفرد المتكلم في المنولوج غير المباشر، ومثل استخدام الطرق الوصفية والتفسيرية على نحو واسع في تقديم ذلك المنولوج. يضاف إلى هذا إمكان تحقيق المزيد من الترابط والمزيد من الوحدة الشكلية في اختيار المواد المعلبة، وإمكان تحقيق الانسياب والإحساس بالواقعية في تصوير حالات الشعور في الوقت نفسه"[3].

ويؤكد هذه الإنسيابية (ديفيد لودج)، إذ يرى أنّ "هذه الطريقة تقدم الأفكار على هيئة حديث يسرد في صيغة الغائب وفي الزمن الماضي، ولكنها تلتزم بالكلمات التي تناسب كل شخصية، وتحذف عبارات تقليدية مثل (جال في فكرها) أو (تساءلت) أو (سألت نفسها) وغيرها من العبارات التي يتطلبها أسلوب سردي أكثر مراعاة للأصول، وهذا يخلع على النص وهم الاقتراب اقتراباً أكثر حميمية من ذهن الشخصية، ولكن دون حذف المؤلف في الخطاب حذفاً كاملاً"[4]. ولعل حذف

---

(1) همفري، ص49.

(2) انظر: نفسه، ص18.

(3) همفري، ص49.

(4) لودج، ص51.

العبارات التقليدية نجده بشكل واضح في روايات منيف (مدن الملح)، و(أرض السواد) و(النهايات)، إذ تستخدم المنولوج الداخلي غير المباشر، ونجد هذه العبارات بكل وضوح لا بل نكاد أن نجزم أنها ترد بلا مبرر يذكر –أحياناً- أكثر من مرة داخل التداعي المنولوجي المباشر في رواياته (شرق المتوسط) و(حين تركنا الجسر) و(قصة حب مجوسية)، وتظهر بصورة أقل في روايته (الأشجار واغتيال مرزوق)، وهذه الروايات يغلب عليها أسلوبا المنولوج الداخلي المباشر، ومناجاة النفس، وأحياناً الحوار الداخلي.

من خلال مطالعتنا لما سبق ولبعض من النصوص الروائية عند منيف، نجد أن كلاً من (ديجاردي وهمفري) حاولوا الإمساك بالفارق بين المنولوج الداخلي المباشر، والمنولوج غير المباشر، فعبر كل منهما عن هذا الفارق بصورة ضمنية لا تصريحية، إذ ربما لم تسعفهما المفردات والتراكيب اللغوية في التعبير عنه بصورة صريحة، فعبر (ديجاردي) عن هذا الفارق بضميري المخاطب والغائب، واعتبرهما قناعاً لضمير المتكلم، ومن وجهة نظرنا هذا تعبير سليم، كما أن تعبير همفري عن حضور المؤلف بصور التفسير والوصف أيضاً هو تعبير سليم، ولكن الفارق بين المنولوجين يأتي من خلال الإجابة عن السؤال التالي: لماذا يروى المنولوج الداخلي غير المباشر بضميري الغائب والمخاطب على النحو الذي يشعر القارئ بحضور المؤلف في هذا المنولوج؟. إن الإجابة عن هذا السؤال وبكل بساطة، هي:أن الراوي بضمير المتكلم يتحدث عن دواخله هو،أي ما يخصه من ناحية شعوره بذاته، لا شعوره ببواطن الآخرين، ومن هنا يكون المنولوج منولوجاً داخلياً مباشراً، بينما عندما تتحدث الشخصية عن تصورها هي لما يجول من إحساسات وأفكار ومشاعر في أذهان الآخرين، أي أن تقدر الشخصية أو تتوقع ما يدور في أذهان الآخرين، فإننا عندئذٍ نقول أن هذا المنولوج هو منولوج داخلي غير مباشر، لماذا؟ لأن إحساس الشخصية بما يعتمل في أذهان الآخرين قد يكون مطابقاً لما في ذهن الشخصيات الأخرى، وقد لا يتطابق مع واقع ما يعتمل في أذهانها.

ومن هنا فإن الشخصية بالتأكيد تنقل ما يعتمل في ذهنها حول ذاتها، فيكون المنولوج داخلياً مباشراً، لتطابقه مع الواقع الداخلي للشخصية، ولو على وجه

التقريب، بينما عملية تخمين ما يدور في أذهان الشخصيات الأخرى قد يحتمل الصواب أو الخطأ. ومهما يكن فإن المنولوج المباشر يقدم وعي الشخصية ذاتها، فهي مدركة لنفسها، بينما يقدم غير المباشر وعي الشخصية وإدراكها للآخرين؛ أي وجهة نظرها من الزاوية التي تقف فيها. مع مراعاة أن كلا المنولوجين يدوران في ذهن شخصية واحدة وبصورة غير متكلم بها، تعتمل في الوعي الباطني للشخصية، ويشير الدكتور محمد الشوابكة إلى نمط "وسيط يجمع بين كلام الشخصية وكلام السارد ويمنح الكاتب حرية أكبر في نسج كلام الشخصية داخل كلام الراوي ويسمى هذا الأسلوب الأسلوب غير المباشر الحر الذي يتوافر في المنولوج الداخلي"[1].

وهذا مثال على المنولوج الداخلي غير المباشر: "...وانتقل إلى مقهى آخر. أفكر في الطريق... وأدخل المقهى... وأخط الكلمة الثانية، وتفترسني نظرة باستغراب وهي تقلب شفتيها! أريد أن أقول لها كل شيء عداها لا قيمة له، خاصة الإنسان. الإنسان في بلادنا أرخص الأشياء، أعقاب السجائر أغلى منه! ألا لو تنظرين لحظة واحدة في قعر سرداب من آلاف السراديب المنشورة على شاطئ المتوسط الشرقي وحتى الصحراء البعيدة، ماذا ترين: بقايا بشر، لهاثاً، وانتظاراً بائساً، وماذا أيضاً؟ وجوه الجلادين الممتلئة عافية وثقة بالنفس والضحكات. لا تستغربي شيئاً يا سيدتي، والذي يثير استغرابك الآن، أقل الأشياء إثارة للاستغراب هناك!"[2]. نلاحظ أن هذا المنولوج الداخلي يستخدم الضمائر الثلاثة للمتكلم: (وتفترسني... وهي تراني) ثم ضمير المخاطب: "أريد أن أقول لها... آه لو تنظرين لحظة... لا تستغربي شيئاً يا سيدتي..." ونلاحظ هذا المزج في الجملة بين ضمير المتكلم وضمير الغائب (وهي تراني) وهذا يعني أن عبد الرحمن منيف يؤالف بين المنولوج المباشر وغير المباشر. فالمنولوج داخلي وغير متكلم به، أي أن المرأة المسنة لم تسمع منه شيئاً. وهو يعتمد في بعض أجزائه على التوقع، فرجب يشعر أن المرأة المسنة تنظر إليه، ثم هو يلاحظ استغرابها للكتابة من اليمين إلى اليسار، فهو يستطيع أن يحدد حالة الاستغراب، ولكن هل هي تستغرب الكتاب أم تستغرب شيئاً

(1) شوابكة، ص136.

(2) شرق المتوسط، ص205.

آخر، لا بل إن المنولوج دخل إلى حالة التوحد بين الشخصيتين –رجب والمرأة- فمن وحّد بينهما، وهنا يتضح لنا رأي (همفري) عن تدخل المؤلف –وهو تدخل غير محسوس من قبل القارئ- والتوحد هنا جاء من خلال: "ماذا ترين: بقايا بشر ولهاثاً، وانتظاراً يائساً، وماذا أيضاً؟ وجوه الجلادين.".

فهل الذي يرى بقايا البشر واللهاث، والانتظار، ووجوه الجلادين والضحكات، هو المرأة المسنة، أم هو رجب نفسه، أم أن التوحد تم من خلال رؤيا المرأة لا بذهنها ولكن بِذهن رجب. ثم بعد ذلك يؤكد استغرابها الذي هو استغرابه هو لا استغرابها هي: (لا تستغربي شيئاً يا سيدتي). إذن المنولوج الداخلي غير المباشر: "هو ذلك النمط الذي تقدم فيه الشخصية إحساسات الآخرين من خلال وجهة نظرها هي لا من خلال وجهة نظر هؤلاء الآخرين".

وهذا بالطبع يتطلب تدخلاً غير محسوس من قِبل المؤلف، مستخدماً الطرق الوصفية: (أقول لها إن طريقتنا... ذات قيمة لم تتغير) والتفسيرية: (كل شيء عداها لا قيمة له، خاصة الإنسان. الإنسان في بلادنا أرخص الأشياء، أعقاب السجائر أغلى منه)، ويمكن أن نعد ذلك حالة إسقاط نفسية.

ويتمتع المنولوج الداخلي غير المباشر بنفس الأسس التي يتمتع بها المنولوج المباشر من حيث المثيرات الداخلية والخارجية، وزمن الرجع، وزمن التداعي، وزمن محتويات التداعي، والصفر الزمني، ووقوع التداعي على هامش الشعور أو الانتباه. ويمكن القول إن المنولوج غير المباشر هو ذلك المنولوج الذي ينقل إحساس الشخصية بما يعتمل في أذهان الشخصيات الأخرى، وانطلاقاً من ذلك "يتآلف المنولوج غير المباشر من الناحية العملية عادة مع نوع آخر من أنواع (تكنيك) تيار الوعي وبخاصة في حالات وصف الوعي، وغالباً ما يتآلف مع المنولوج غير المباشر"(1). ومن هذا التآلف بين المنولوجين المباشر وغير المباشر، هذا المنولوج الذي سنحاول استنطاق الأسس السابقة منه: "...كانت الليلة الأخيرة صعبة كالولادة الميّتة... إذن أمجد ليس صغيراً بالمقدار الذي تصورته، يعرف أني تغيرت وسوف

---

(1) همفري، ص49.

يكون أول من يطبق على رقبتي. لو أطبقت يدا عصمت حول رقبتي لخرجت الصرخات الصغيرة من فمي مثل طائر مخنوق. سيدوم الأمر لحظة ثم تلتوي رقبتي واسقط. وأمجد عندما قام إلى الصفيحة، هل كان ليتأكد أنني متُ، حتى يعطي الإشارة فتبدأ عملية قتلي؟... أو ليوحي إلي بثقة سريعة تدفعني إلى النوم، لكي تبدأ عملية القتل!... ولم أستطع النوم لحظة واحدة. كانت الأفكار تتراكض في رأسي مثل خيول مجنونة، وكانت فكرة الموت تسيطر عليّ، كنت أقول في نفسي: (سينهض عصمت ليقوم بالواجب دون إبطاء). وبتصميم أرعن كنت أجيب: (لن أتركهم يفعلون ما يريدون دون أن أصرخ، دون أن أحتج... لا يمكن أن يموت الإنسان خلال ثوانٍ قليلة، القلب في منتهى القوة، يستطيع أن يقاوم، أن ينتظر...) لكنني لم أنته!، بل انتهيت... لا لم أنته المرض هو الذي قتلني. أريد أن أستريح مؤقتاً، لم أعد قادراً. للإنسان قدرة على الاحتمال ثم يتلاشى"[1].

استطاع عبد الرحمن منيف أن يقدم في النص السابق تداعياً منولوجياً يتآلف من المباشرة الذهنية وغير المباشرة، إذ قدم لنا وصفاً مباشراً لما يدور من صراع نفسي حاد في ذهن رجب، ليلة توقيعه على الاعتراف الذي طلب منه، فجاء التآلف –مثلاً- بين المبررات النفسية والجسدية التي ساقها رجب للتوقيع –صوراً ذهنية مباشرة تعتمل في ذهن رجب، كمنولوج داخلي مباشر- وبين توقع رجب لردة فعل رفاقه، إذا ما علموا بتوقيعه، فتداعى ذهن رجب بصور ذهنية يحاول من خلالها استقراء ما يدور في أذهان رفاقه كردة فعل على توقيعه، فيتخيل أنهم ينتظرون نومه لتبدأ عملية قتله، فيأتي هذا الاستقراء التخيلي لما يدور في أذهان رفاقه كمنولوج داخلي مباشر. وفي هذا الاستقراء التخيلي نجد المؤلف واسع المعرفة حاضراً من خلال قطعه للتداعي المنولوجي –بلا مبرر يذكر- بعبارات مثل (قلت في نفسي)، (وكنت أقول في نفسي) و(بتصميم أرعن كنت أجيب) وغير ذلك من عبارات، يمكن أن نعدها لازمة تقع في زمن رجع المثير. ونقول غير مبرر؛ لأن ما سبقها وما تلاها من النص هو كلام غير مسموع –أي أنه يدور في منطقة ما قبل الكلام، فما

(1) شرق المتوسط، ص34، 36، 37، 38.

الداعي لعبارة مثل قلت في نفسي؟ وهذا هو ما قصده (همفري) في قوله عن حضور المؤلف واسع المعرفة الذي يظهر في النص من خلال تدخله بين ذهن الشخصية والقارئ، من أجل إرشاد القارئ.

ونلاحظ في المنولوج السابق اختفاء الشخصية المتحدثة لفترة من الزمن ثم تعود للظهور من خلال العبارات السابقة، أو من خلال الوصف: (كانت الليلة الأخيرة صعبة كالولادة الميتة). وتجدر الإشارة إلى أن ظهور المؤلف قد يكون ممزوجاً بلغة الشخصية وعلى نحو يصعب معه من قِبل القارئ العادي التمييز بين صوت المؤلف –ذهن المؤلف- وصوت الشخصية –ذهن الشخصية- إذ لولا كون التداعي داخلياً – (ولم أستطع النوم لحظة واحدة، كانت الأفكار تتراكض في رأسي مثل خيول مجنونة، وكانت فكرة الموت تسيطر علي. كنت أقول في نفسي (سينهض عصمت ليقوم بالواجب دون إبطاء). وبتصميم أرعن كنت أجيب...).- لما استطعنا معرفة تدخل المؤلف الذي عرفناه هنا عن طريق عبارات: كنت أقول في نفسي، وبتصميم أرعن كنت أجيب، وهي عبارات يعتقد القارئ أنها تداعت من ذهن الشخصية في حين أنها تتداعى من ذهن المؤلف ليرشد القارئ إلى أن التداعي داخلي وليس خارجياً، أي أن التداعي ما زال في منطقة ما قبل الكلام ولم يخرج إلى منطقة الكلام المسموع. واللغة هي لغة الشخصية، (أقول في نفسي)، ولكن الصوت هو صوت المؤلف، لأن الشخصية ليست بحاجة إلى أن تستخدم مثل هذه العبارات أثناء التداعي الذهني[1]. وقد تداعى هذا المنولوج في زمنين صفريين: التداعي الأول كان في الليلة الأولى بعد خروج رجب من السجن. وقد جاء مصاحباً لحدث خارجي وهو محاولة النوم: "عدلت الوسادة وحاولت أن أنام، ولكن الأفكار بدأت

---

(1) انظر: بارت، رولان، التحليل البنيوي للسرد، طرائق السرد (مجموعة من النقاد)، ت: حسن بحراوي، بشير القمري، وعبد الحميد عقاد، الشركة المصرية العالمية، القاهرة، د.ت، ص58، إذ يشير إلى إمكانية تحويل ضمير المتكلم إلى مخاطب في بعض العبارات البعيدة، مع ميلنا إلى الأخذ بما ورد عند كل من ويست ولودج وهمفري في بداية حديثنا عن المنولوج من حيث تدخل المؤلف بين الشخصية وذهنها بمثل هذه العبارات ولاسيما عندما ترد بلا مبرر سردي إلا إشعار القارئ باستمرارية تدفق الذهن. انظر: هذه الدراسة، ص 100، 122، 123، 157.

تغزو رأسي بطيش..."[1]،أما المثير الخارجي فهو: "وعدت أتطلع إلى الصورة في زاوية الشهادة"[2]، وزمن رجع المثير: "أن أحد هذين مات"[3].

إذن التداعي قد وقع على هامش الانتباه أثناء محاولة النوم، والتداعي الثاني قد وقع في الليلة الأخيرة التي قضاها رجب في السجن بعد التوقيع على الاعتراف[4]. وقد جاء هذا التداعي مصاحباً أيضاً لمحاولة النوم، أي على هامش انتباه محاولة النوم، والمصاحبة هنا جاءت مع حدث داخلي يقع ضمن القصة الداخلية، (كانت الليلة الأخيرة صعبة كالولادة الميتة) أما المثيرات الداخلية فقد كانت كثيرة ومتعددة، إذ يمكننا اعتبار كل حركة من حركات رفاق رجب في تلك الليلة، حركة مثيرة للتداعي، "تملكني الخوف، حتى ظننت أنهم لن يتركوني على قيد الحياة. تصورت أنّي لو نمت لحظة واحدة، فسوف يطبقون علي ويقتلونني"[5]. ولم يعد المثير هنا مرتبطاً بما يحدث في تلك الليلة فقط، وإنّما تجاوز ذلك إلى رؤية الماضي وأحداثه السابقة في السجن:

"لما رجعنا من الحفلة الأخيرة بعد سقوط نجيب، كانت مخارج الحروف وهو ينطقها متداخلة غامضة..."[6]، فعصمت يثير الخوف والرعب في نفس رجب لما كان له من موقف سابق من سقوط نجيب، ويمكننا أن نعد هذا المثير سبباً في التداعي المركب للمنولوج الداخلي غير المباشر: "وتخلصنا من تلك الأوراق، أحرقناها قريباً من صفيحة البول. كنت الحارس... بيدي هاتين يمكن أن أخنقه،...

---

(1) شرق المتوسط، ص26.

(2) نفسه، ص26.

(3) نفسه، ص26.

(4) يمكننا أن نطلق على التداعي الأول: (التداعي المروي)، أما التداعي الثاني: (التداعي غير المروي)، ويشير رولان بارت إلى إمكانية تحويل ضمير المتكلم إلى المخاطب في بعض العبارات البعيدة، انظر: بارت، 25-40.

(5) شرق المتوسط، ص34.

(6) نفسه، ص34.

عصمت يعني كل الكلمات التي يقولها... لو أطبقت يدا عصمت حول رقبتي لخرجت الصراخات من فمي..."[1].

ولا يقطع هذا التداعي المونولوجي المركب إلا تجدد المثيرات والمحفزات (لو أطبقت يدا عصمت...) يأتي بعد هذا المثير الداخلي التداعي: "حاول إبراهيم أن يكاسره كان وجه عصمت ضاحكاً..."[2]. وعلينا هنا أن نلاحظ أن المنولوج يتكون من المباشرة بضمير المتكلم، وغير المباشر بضمير الغائب. وهكذا يمكن القول إن منيفاً قد نجح في استعمال المنولوج لا بل جاء بالمنولوج المركب الذي أشار إليه همفري بصورة ضمنية لا تصريحية عندما تناول المونتاج الزماني والمكاني في تيار الوعي إذ قال: "ونتيجة ذلك هي المونتاج الزمني، أي وضع صور أو أفكار من زمن معين على صور وأفكار من زمن آخر"[3].

2.2 مناجاة النفس

من الأساليب التي اتّبعها عبد الرحمن منيف في بناء تيار الوعي أسلوب مناجاة النفس، ويعرفها (روبرت همفري) بأنها: "تقديم المحتوى الذهني، والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارئ؛ بدون حضور المؤلف، ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضاً صامتاً"[4]. ويقارن همفري بين مناجاة النفس والمنولوج الداخلي المباشر، إذ يرى أن مناجاة النفس أقل عشوائية، وأكثر تحديداً لعمق الوعي من المنولوج الداخلي، وتتداعى الأفكار والصور انطلاقاً من وجهة نظر الشخصية، ومن طبقة الوعي القريبة من السطح، أي أن الأفكار والصور تتداعى في لحظة وصولها إلى الذهن، ولهذا فإن تيار الوعي في مناجاة النفس يكون أكثر ترابطاً منه في المنولوج الداخلي المباشر، لأنه يهدف إلى توصيل المشاعر والأفكار المتصلة بالحبكة الفنية، وبالفعل الفني، بينما المنولوج الداخلي يهدف إلى

---

(1) نفسه، ص34-35-36.

(2) نفسه، ص36.

(3) همفري، ص72-73.

(4) همفري، ص56.

توصيل الهوية الذهنية للشخصية[1]. هذا من الناحية النظرية، "أما من الناحية العملية فإن هدف رواية التيار التي تستخدم تكنيك (مناجاة النفس) يتحقق أحياناً عن طريـق مزج (مناجاة النفس بالمنولوج الداخلي)"[2]. ونعتقد أن هذا المزج قد يكون ضرورياً –في بعض الأحيان- لرواية تيار الوعي؛ لأن المونولوج الداخلي المباشر غالباً مـا يبنى على افتراض عدم وجود سامع أو جمهور متلقٍ، بينما مناجاة النفس تبنى على افتراض وجود سامع أو جمهور صامت متلقٍ، لاسيما أن كلا الأسلوبين يقوم علـى افتراض عدم تدخل المؤلف بين ذهن الشخصية وبين القارئ. وقد يمزج الروائي في بعض الأحيان بين المنولوج الداخلي غير المباشر، وبين مناجاة النفس، وهذا المزج يوفر للمؤلف واسع المعرفة القدرة على التدخل الضمني بين ذهن الشخصية وبـين القارئ.

ومن الروايات التي استخدم فيها عبد الرحمن منيف مناجاة النفس على نطاق واسع ومتداخل مع المنولوج الداخلي –مباشر وغير مباشر- روايـة "حـين تركنـا الجسر". ففي هذه الرواية يصور منيف الوعي السابق على الكلام، ويقـدم مزيجـاً متداخلاً ناجحاً من تيار الوعي الداخلي، ومن الفعل الخارجي، إذ يصور فيها كـلا جانبي الشخصية الداخلي والخارجي، على الرغم من أن مركزية الذات لدى زكـي النداوي تبتلع كل موضوعية ممكنة للعالم أو للآخر، وترفع الأنا إلى درجة المطلق، ومن هنا جاء البناء الفني لهذه الرواية متوافقاً مع الهدف الذي قصده المؤلف، وهـو تصوير الأثر النفسي لهزيمة عام سبعة وستين وتسعمائة وألف على نفسية المواطن العربي، فالهزيمة لم تفقده الأرض فحسب بل تجاوزت ذلك إلى فقدان العقل والذهنية

---

(1) انظر: نفسه، ص56-57.

(2) نفسه، ص57. ولقد قارب الدكتور محمد الشوابكة من الحبكة الفنية في رواية تيار الوعي، سيما تلك التـي تستخدم المناجاة عندما قال في معرض حديثه عن رواية النهايات: "ينبغي الإشارة إلى أننا لسنا بصدد الحديث عن حبكة متماسكة بالمفهوم المتعارف عليه، وإنما نحن بإزاء حبكة مفككة بالمعنى الإيجابي لهذا الضرب من الحبكات؛ حيث تبنى القصة على سلسلة من الحوادث والمواقف التي تبدو منفصلة ووحدة العمل هنا لا تعتمد على سلسلة الحوادث ولكن على البيئة التي تتحرك فيها والمعنى العام الذي ترمي إلى الوصول إليـه"، فلـو استبدلنا (ولكن على البيئة) ولكن على الذهن الذي يتحرك في طبقات الوعي الباطني لأصبح التعريف ينطبق على المنولوج غير المباشر والمناجاة معاً. الشوابكة، ص42.

القادرة على معالجة الهزيمة والآثار التي ترتبت عليها. فجاءت هذه الرواية من حيث البناء الفني، أقرب ما تكون إلى مقطوعة موسيقية انسيابية، تطول عباراتها الموسيقية أو تقصر تبعاً لكمّ الانفعالات النفسية التي تثيرها المحفزات المؤثرة في ذاكرة بطلها –زكي النداوي-، ولهذا جاءت مناجاة النفس متقطعة، ومتصلة بالمنولوج الداخلي المباشر أو غير المباشر. وبالأساليب التقليدية تارة أخرى، ولتوضيح كل ما سبق، سنحاول دراسة بعض من مقاطع مناجاة النفس في هذه الرواية، "في الأفق، على البعد أراها: ثلاث سمّنات تتقارب وتتباعد،... ستأتي إلي وسأضرب الوسطى! وفكرت: الضربات إلى أعلى رديئة، فالإنسان يصوّب إلى السماء، والضرب من الخلف جبن، في الصدر بطولة. بصقت. قلت في نفسي: كان من الواجب أن نموت جميعاً برصاصات في ظهورنا، لأننا لم نعطهم سوى الظهور، تركنا الجسر وحيداً، وكان بصدره يواجه كل شيء! كانت أنفاسي تتداخل وتتقاطع. قلت في نفسي: يجب أن تخيب الطلقة الأولى، فهذه الطلقة عربون للمكة الأم، ... وفكرت: الضرب في الصدر، الضرب في الظهر. قلت بسخرية: أية ضربات أريدها، أية ضربات تخترق العظام وتحتل القلب؟ أضفت بعناد: يجب أن تموت يا زكي نداوي ضرباً بالأحذية؛ لأن هذا الذي تستحقه، أما الرمي بالرصاص، الرمي في الصدر فهو الحلم الذي سيقتلك من الانتظار، إنه المستحيل! قلتُ برجاء: لماذا أفكر بهذه الطريقة؟ وما علاقتي بكل ما حصل؟ لو أطلقت آلاف الرصاصات في ذلك اليوم الأغبر هل تغير شيء؟، وفكّرت: كان يجب أن تطلق الرصاصات الثلاثمائة. لو أطلقتها لتغيّر شيء كثير، لأن جميع الرجال سيطلقون رصاصاتهم وعند ذاك سيحل الرعب للحظة، ثم تصبح الأمور أكثر وضوحاً. ينتهي الفزع من عيون الرجال، ينتفضون من الغضب، وعند ذاك لا يستطيع الكبار أن يحكموا الصغار في تلك الساعات هم الذين يحكمون ويضعون كل شيء! قلت في نفسي: لشد ما أنا حائر، كل ما أريده الآن سمنة واحدة من الثلاث التي تزحف! صرخت: آه لو كنت أمتلك موهبة النبوءة... سألت نفسي بحرية: أين يجب أن أضرب الآن؟ أية نبوءة ترقد في صدري الآن؟ أجبت بحكمة المنسين: أنا رجل ميت لقد قتلتني تلك

العجوز الساحرة، عندما ابتسمت بحـزن وقالـت: (أنـت بـلا حـظ). اقتربـت السمنات..."[1].

تتآلف في النص السابق عدة أساليب من الأساليب المتبعة في بناء رواية تيار الوعي، ولعل من أولها الحوار الداخلي، وهو حوار ضمني غير صريح يدور بـين زكي النداوي وذاته: (وفكرت: الضربات إلى أعلى رديئة، فالإنسان يـصوب إلـى السماء والضرب من الخلف جبن، في الصدر بطولة.). وثانيها الوصف: (في الأفق على البعد أراها: ثلاث سمنات تتقارب وتتباعد كما لو أنهـا تعـزف بأجنحتهـا.) و(كانت أنفاسي تتداخل وتتقاطع.). ثالثها المنولوج الداخلي المباشر: (قلت في نفسي: يجب أن لا تخيب الطلقة الأولى، فهذه الطلقة عربون للمكة الأم." ورابعها المنولوج الداخلي غير المباشر: (قلت بهمهمات صغيرة مليئة بالحنان: انتظـري قلـيلاً يـا حبيبتي، تقدمي بنفس الخط، لن أتركك. لن أضرب عندما تصبحين فـوق رأسـي، سأضرب قبل أن تصلي، لا، سأضرب بعد أن تجتازي أتون الحمى الذي هو قلبي). وخامسها مناجاة النفس[2]: (أضفت بعناد: يجب أن تموت يا زكي النـداوي ضـرباً بالأحذية، لأن هذا ما تستحقه، أما الرمي بالرصاص، الرمي في الصدر، فهو الحلم الذي سيقتلك من الانتظار، أنه المستحيل... آه لو كنت أمتلك موهبة النبوءة... أنـا رجل ميت، لقد قتلتني تلك العجوز الساحرة، عندما ابتسمت بحزن وقالت: (أنت بِلا حظٍ). اقتربت السمنات).

---

(1) منيف، عبد الرحمن، حين تركنا الجسر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المركز الثقافي العربي للنـشر والتوزيع، ط8، بيروت-الدار البيضاء، 2004، ص48-49.

(2) يشير الشوابكة إلى التداخل بين الأنواع السردية بقوله: "إن أهمية الشخصية تعتمد على الوظائف العامة التي تقوم بها من خلال شبكة علاقات مركبة عمادها المكان والفعل والارتباط بالآخرين. والوظائف والعلاقات لا تأخذ شكلاً واحداً في جميع الأعمال السردية، ودون أن نذهب بعيداً ونتعامل مع وظائفية بروب، يمكن القول إن الرغبة والانتقال والمنع والحظر والانفصال والاتصال، والمشاركة والانعزال، تصلح أن تكون وظـائف لأنواع السرد المختلفة، سواء أكانت خرافية أم واقعية أم غير ذلك". شوابكة، ص29، على ضوء ذلك فمـن الجائز استعمال عدة أشكال من الوظائف والعلاقات في عمل سردي واحد. أضف إلى ذلك إمكانيـة اعتبـار الحوار والمناجاة والمنولوج والوصف من الأنواع السردية المختلفة. وبما أن الوظائف التي أشار إليها تصلح لكافة الأنواع السردية، فإن ذلك سيؤدي بكل تأكيد إلى صعوبة الفرز بين الأنواع السردية في العمل الواحد. ونقول صعوبة وليس استحالة.

وهنا علينا أن نشير إلى صعوبة الفرز الدقيق بين هـذه الأسـاليب، إذا مـا توافرت داخل النص الأدبي كالنص السابق، وتعود الصعوبة إلى تـشابكها داخـل الخطاب الروائي عندما يكون الراوي هو الشخصية ذاتها، وتروي هذه الشخـصية مادتها الذهنية من خلال التنوع بالضمائر من ناحية، وتغير اتجـاه الإرسـال، مـن المرسل إلى المرسل إليه. وتغير المادة المرسلة. فما هو الفرق مثلاً بـين الحـوار الداخلي عندما يروى بضمير المتكلم، والمنولوج الداخلي المباشر، ولاسيما إذا مـا استغنى الراوي عن أدوات الحوار، كما هو الحال في الحوار الداخلي الذي أشـرنا إليه سابقاً. وإن الفارق هنا هو فارق ضمني غير صريح، يستطيع الدارس أو القارئ المتمرس أن يستخلصه من التراكيب اللغوية للجمل، فإذا ما استطاع القارئ أن يحدّد المادة المحذوفة من النص فإنه يستطيع عندئذٍ الفرز بين الحوار والمنولوج، فالحوار يتطلب تبادل الحديث بين الشخصية وذاتها[1]: الضربات إلى أعلى رديئـة، سـألته الذات لماذا؟ فأجابها، لأن الإنسان يصوب إلى السماء، فقالت له الذات: والـضرب من الخاف جبن، فأجابها ولكنه في الصدر بطولة. فالشخصية هنا حاورت ولم تقرر اتجاه الفعل، وماذا كانت النتيجة؟ النتيجة كانت هذا المنولوج الداخلي المباشر الـذي اتخذت الشخصية فيه قرارها النهائي: "كـان مـن الواجـب أن نمـوت جميعنـا برصاصات في ظهورنا، لأننا لم نعطهم سوى الظهور، تركنا الجسر وحيداً، وكـان بصدره يواجه كل شيء!". وعلى القارئ هنا أن يلاحظ أن عمليات الإسقاط في هذه الرواية لا حصر لها. فزكي يسقط صيد الطيور على صيد الطائرات، وهـذا يعبـر عن تمزق أفكار الذهن.

فالفرق بين الحوار والمنولوج، يعتمد على لغة الخطاب السردي من ناحيـة، وعلى مادة الخطاب من ناحية أخرى[2]، وعلينا أن نلاحظ هنا أن مادة الحوار كانت هي المثير أو المحفز لعملية تداعي المنولوج، ولنلاحظ بدقة زمـن رجـع المثيـر:

---

(1) وهنا تجدر الملاحظة أن وجود علامة الاستفهام أو غيرها أو عدم وجودها لا يعني بأي حال من الأحـوال أن النص هو حوار داخلي أو منولوج أو غير ذلك.

(2) إن ما عرضنا له من فروق بين هذه الأساليب لا يغني عن الفروق التي وردت في بداية هذا المبحث، وبين ثنايا فصول هذه الرسالة، وإنما هي مكملة لها، انظر: الشوابكة، ص136-137.

(بصمت. قلت في نفسي). لقد رويت مادة زمن الرجـع كمـا وردت إلـى الـذهن (بصمت).

أما المونولوج الداخلي غير المباشر، فتمييزه أسهل مما سبق، لأنه يروى إما بضمير الغائب أو المخاطب، وفي النص السابق روي بضمير المخاطب: (انتظري يا حبيبتي. تقدمي بنفس الخط. لن أتركك...). وهنا قد يصعب على القارئ التمييـز بين المنولوج الداخلي غير المباشر، وبين مناجاة النفس، فما هو وجهـة الخطـاب، الخطاب في المنولوج الداخلي غير المباشر مرسل تجاه الآخر، بينما الخطاب فـي مناجاة النفسي يتجه إلى ذات الشخصية. مع العلم بأن الضمير المستخدم هو ضـمير المخاطب: (يجب أن تموت يا زكي النداوي ضرباً بالأحذية...) فالمخاطب هنا هـو الراوي نفسه بضمير الأنا، فالخطاب يتجه إلى داخل الشخصية. وهنا تجدر الإشارة إلى جانب مهم، وهو أن المناجاة تقسم إلى قسمين، هما: مناجاة الذات، وفيها يتجـه نحو جوانية –ذات- الشخصية. ومناجاة الغير، وفيها يتجه الخطاب نحـو الآخـر، وكلاهما يفترض وجود سامع صامت، وعدم تدخل المؤلف بـين ذهـن الشخـصية والسامع. وكلاهما يروى بضمير المتكلم –الشخصية- ضـمنياً، وبأحـد ضـميري المخاطب أو الغائب تصريحاً.

ومن أمثلة القسم الأول ما مر معنا سابقاً، ومن أمثلته أيضاً: زكي النـداوي إنسان معطوب، انحلت فقرات ظهره أصبح يشبه جداً عجوزاً... عليـك يـا ابـن النداوي أن تحضّر الآن حفرة بطول قامتك المديدة... حتى إذا اطمأنت روحك أقذف نفسك... لن ترى شيئاً يا زكي. الموتى لا يرون ولا يحسون..."[1]. ومن أمثلة القسم الثاني، قوله تعالى: ﴿قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُن بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا ۞ وَإِنِّي خِفْتُ الْمَوَالِيَ مِن وَرَائِي وَكَانَتِ امْرَأَتِي عَاقِرًا فَهَبْ لِي مِن لَّدُنكَ وَلِيًّا ۞ يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِنْ آلِ يَعْقُوبَ وَاجْعَلْهُ رَبِّ رَضِيًّا﴾[2]. فالخطاب هنا وجه إلى الذات الإلهية. ومن أمثلته عند منيـف: "أيها المخلوق الأقرب إلى قلبي من جميع المخلوقات، لماذا لا تتفل في وجهـي؟ لا

---

(1) حين تركنا الجس، ص67، 68، 69.

(2) سورة مريم، الآيات: 4-6.

يكفي أن تبول بتلك الطريقة التي تشعرني باللاجدوى، أريدك أن تصفع ذلك الكـائن المهترئ الساكن في قلبي،..."[1].

ونلاحظ هنا أن الخطاب موجه إلى وردان. على ضوء النصوص الـسابقة، وتحليلنا لها، يمكن أن نستنتج الفرق بين المنولوج الداخلي وبين مناجاة النفس مـن حيث المعنى على النحو الآتي:

نعتقد أن المنولوج الداخلي يقدم عرضاً لحال الشخصية من خلال حـدث أو أحداث مرت أو تمر بها، وبصورة مفرحة أو محزنة، دون أن تطلب الشخـصية – بالرجاء أو التوسل أو التمنّي[2]- من الذات آو الآخرين مساعدتها على تجاوز هـذه الأحداث، ويتم هذا العرض بصورة من صور التداعي الذهني، دون البوح به، على افتراض عدم وجود سامع أو متلقٍ لهذا العرض.

أما المناجاة فتقدم عرضاً لحال الشخصية حول واقعة أو وقائع مرت أو تمر بها، وغالباً ما تكون محزنة، وقد تكون مفرحة، وتطلب الشخصية مـن الـذات أو الغير المساعدة في تجاوزها، أو المشاركة فيها، أو عدم التدخل فيها، بصورة ضمنية أو تصريحية، ويتم هذا العرض بصورة من صور التداعي الذهني، ودون البوح به للآخرين، وإن افترضت الشخصية وجود سامع صامت.

ومن هنا يمكننا أن نعد روايتي (حين تركنا الجسر) و(قصة حب مجوسـية) والجزء الثاني من الأشجار واغتيال مرزوق من روايات مناجاة النفسي، على الرغم من قدرة المؤلف على خلق تداخل محكم بين المناجاة والمنولوج الداخلي، وعلى نحو يحتاج الدارس معه إلى التركيز والدقة كي يتمكن من الفرز بينهمـا، بـسبب لغـة الخطاب في كل منهما، وبناء على كل ما مر معنا عن تيار الوعي ومناجاة الـنفس، يمكننا أن نعد رواية (حين تركنا الجسر) رواية تيار وعي تم بناؤها بواسطة مناجاة

---

(1) حين تركنا الجسر، ص80، يمكن للقارئ أن يستنبط المعاني من الدلالة الرمزية للاسم (زكـي نـداوي) إذ يصبح (زكي ند-داوي).

(2) انظر: ويست، ص48.

الذات. أما رواية (قصة حب مجوسية)، فهي رواية تيار وعي تم بناؤها عن طريق مناجاة الآخرين[1].

وسنتناول مقطعاً من الرواية الأخيرة، نحلل عناصر تيار الوعي فيه، ومن ثمّ نحلل مناجاة النفس، كما وردت في بداية هذا المبحث.

"الآن، نعم الآن. وبعد مرور السنين، إذا سقط المطـر يتملكنـي حنـين لا يوصف لأن أبكي. أحس بالدنيا صغيرة، محاصرة، وتوشك أن تنتهي. وهنـاك لـم يكن مطر الصيف فقط، كان مطراً كثيفاً متواصلاً، ينبش مـن الـذاكرة الأحـزان والذكريات، وأنتم تعرفون أن الأحزان الملعونة لا تريد جوقة من المهـرجين لكـي تنتزع نفسها من أكفانها، إنها تنتظر، وفي لحظة تقف شامخة مزدرية، كأنها تترصد لتتفجر. مطر الصيف اللعين جمع السجناء مرة أخرى... أما النساء فقـد تـشاغلن بأمور كثيرة: ملاحقة الأطفال... ومعبودتي. كانت هناك: بنطال أسود ضيق وكنزة رمادية، ولا أدري لماذا وضعت شالاً على كتفها! ألقت معبودتي مجلة مصورة على الطاولة، وجابت نظراتها الصالة، تفتش... هل كانت تفتش عني؟ أتوهم؟ أحلـم، أي شيء آخر يمكن أن تقولوا؟... كان المطر يتساقط غزيراً مـشعاً... وفجـأة وأنـا أستدير، بعد لعبة ماكرة... وأنا أستدير لأغير جلستي رأيتها. كانت قريبـة، قريبـة لدرجة مذهلة. شعرت أني أختنق. صرخت في أعماقي وأنا أتلوى من الألم: (يـا أمّ الأرض الخصبة، يا لهباً يشعل الحجر، اذهبي، لا أحتمل أن أراك قريبة هكـذا، لا أستحق). وبخوف حزين سحبت نفسي من الرعب. تنفست بجمـوح، وقـررت أن أتطلع في عينيها. شعرت بعناق مجنون يزدحم في دمي يدفعه ويوقفه. ثم بعد لحظة شعرت بذلك الدفء الناعم يغطيني. أغمضت عيني. شممت رائحتها تملأني. كانت كخيمة خضراء فوقي... الآن أراها، أراها قريبة كجفن العين. كانـت هالـة مـن الضياء، من الفرح. ما أشد بؤس الكلمات. يا ليتني أصاب بالخرس وأختنق، وليـت أن راندميلا ظلت وفيه لي بضعة أيام أخرى. لو أن الحزن لم يهزمني ذاك الصباح، لظلت راندميلا معي. كنت الآن بنظركم ظافراً، لكن، وإيفـان ثعلـب، لا يكـل ولا

(1) هذا لا يعني أن البناء قد اقتصر على أسلوب المناجاة، ولكنه الأسلوب الذي يغلب عليها، مع مشاركة أساليب أخرى له في بناء الرواية، كالخطاب المباشر والمنولوج الداخلي.

يتعب، إذ ما كاد يراها تخرج من حزني، حتى حاصرها، واستسلمت له بسرعة حتى تقتلني، ثم هربا معاً... أما تلك الابتسامة الصغيرة الحزينة التي ارتمت علي، فقـد جعلت الأرض تغور، آه ما أشد عذاب تلك الابتسامة، كانت متشنجة ومذعورة. وأنا، سمّوا أفكاري أي شيء؛ لأن الأرض لم تحمل على ظهرها من هو أجبن منّي. كنت في تلك اللحظة أرنباً مقوس الظهر وملعوناً. كنت أخاف من ظلال الأشـجار، مـن صوت الريح، وأنتم أيّها الناس، يجب أن تجلدوني مئات الجلدات. لا تكونوا رحماء معي، وأنا لا أستحق الرحمة أبداً، ابصقوا علي، لو أن كلمة قلتها، لو أن مسة قـدم أخرى، ابتسامة شجاعة، آه أتركوني لقد تعذبت أكثر مما أطيق، والآن، وبعد مرور السنين، إذا سقط المطر، إذا لم يسقط المطر، أتعذب... مشت بجانبه بهـدوء قطـة. احتواني كون أ خضر. كنت أرشح جبناً... قلت لنفـسي بعـد أن غابـت: (آه لـو استطعت أن أرد عليها بابتسامة واحدة)... صرخت من العذاب: (أيها الرب الكلـي القدرة أريد قليلاً من الهواء لكي لا أختنق)... عشرة أيام في الجبل... وبعدها نعود إلى الدراسة والعمل يجب أن ننسى. وأنت لماذا لا تريد أن تنسى"[(1)].

إن هذه النصوص المجتزأة من الرواية هو من أنماط التفكير الـذاتي غيـر المنظم، فهو يقوم على التداعي الحر للأفكار، وفي نفس اللحظة التي وردت فيها إلى ذهن الشخصية، -تداعت بضمير المتكلم من راوٍ كلي العلم- ولم يتم البوح بهـا، إذ بقيت ساكنة في منطقة ما قبل الكلام، وعلى سطح وعي الشخصية، أي أن الشخصية لم تبح بها للآخرين، وإن افترضت وجود سامع وهمي قد وجهت إليه الخطاب، مما جعل النص السابق يأخذ سمات مناجاة النفس –مناجاة الآخرين- ولاسيما أن المؤلف بقي ساكناً في غلاف الرواية، وترك الشخصية تناجي نفسها، وبصورة تتوهم فيهـا أنها تناجي الآخرين.

والأفكار الرئيسة في هذا التداعي لا تعالج حالة أو قضية آنية أو مـستقبلية، وإنما حالة ماضية، ولهذا ترد الأفكار إلى الذهن من ذاكرة المدى البعيد التي تمـت استثارتها بالمطر: (إذا سقط المطر يتملكني حنين لا يوصف لأن أبكي... كان مطراً

---

(1) منيف، عبد الرحمن، قصة حب مجوسية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المركز الثقافي العربي، ط9، بيروت-الدار البيضاء، 2003، ص26، 27، 28، 29، 30، 31.

كثيفاً متواصلاً ينبش من الذاكرة الأحـزان والـذكريات). فطفـت هـذه الأحـزان والذكريات على سطح الوعي، فنقلت لنا كما هي طافية على سطح الـوعي بـذهن الشخصية وفي منطقة ما قبل الكلام، فهل يصف إنسان نفسه بـ ـ(احتـواني كـون أخضر. كنت أرشح جبناً)؟ أو يطلب من خلال مناجاة الآخرين أن يجلـدوه مئـات المرات، وأن لا يكونوا رحماء معه لأنه لا يستحق الرحمة، وأن يبـصقوا عليـه، ولماذا؟ لأنه لم يستطع أن يرد ابتسامة (ليليان) بابتسامة مماثلة لها. ومتى يطلب من الناس ذلك؟: (وبعد مرور السنين... أتعذب).

وقد ورد التيار مشتتاً وممزقاً تبعاً للمثيرات في لحظة وصولها للـذهن مـن ذاكرة المدى البعيد: (وأنتم تعرفون أن الأحزان الملعونة لا ترد جوقة من المهرجين لكي تنتزع نفسها من أكفانها إنها تنتظر، وفي لحظة تقف شامخة مزدريـة، كأنهـا تترصد لتنفجر)[1]. فالأحزان الملعونة تنتظر المطر حتى تنفجر في وجه صـاحبها، منتزعة نفسها من أعمق نقطة في الذاكرة. فالمطر هنا هو مثير خارجي للأحـزان والذكريات، أما المثيرات الداخلية فهي كثيرة ومتعددة، إذ إن كل فكرة فـي الـنص السابق تعد مثيراً لفكرة أخرى: (الآن أراها، أراها قريبة كجفن العين... وليـت أن راديملا ظلت وفية لي بضعة أيام أخرى)، إن رؤية (ليليان) كانت سبباً فـي إثـارة علاقته الفاشلة مع (راديملا).

ونجد هنا التشتت والتمزق في التيار من خلال الانتقالات المفاجئة من فكـرة إلى أخرى، فبعد الحديث عن (راديملا) عاد إلى مخاطبة الجمهور المتلقي الـضمني (كنت الآن بنظركم ظافراً)، وفي الجملة التالية يعود إلى الاسترجاع (وإيفان ثعلب). فهذه الانتقالات السريعة لا تعتمد على رابط موضوعي فيما بينها، ولكنها تعتمد على رابط نفسي عميق، فلو لم تتركه (راديملا) لما وقع في حب (ليليان) التي لم يحـدثها

---

(1) لقد جسد منيف الأحزان الكامنة في النفس بإنسان ميت ملعون، يقف في لحظة ما مزدرياً نفسه على ما فاته من الحياة الدنيا، مترقباً لحظة النشور والبعث لينفجر في وجه ذاته، لقد أضفى منيـف صـفات محـسوسة (أكفانها) على المعنويات (الأحزان). وهذا هو ما دفع ببعض النقاد إلى القول بشاعرية مناجـاة الـنفس، إذ تبادل كل من الإنسان والأحزان صفاتهما، فأصبح كل منهما يعبر عن الآخر، وهذا يعني العودة إلـى اللغـة البدائية الأولى، وهي اللغة الرمزية.

بعد بأي كلمة، وهذا الرابط النفسي يمتد ليشمل (إيفان)، فلولا ثعلبتـه لمـا أحبتـه (رادميلا)، ومن ثم تركت بطل الرواية، فتفضيل (رادميلا) لـ(إيفان) ترك في نفسه جرحاً جعله يشعر بنقص في شخصيته، ومن هنا نفسر عدم قدرته على رد ابتسامة (ليليان)، (آه لو استطعت أن أرد عليها بابتسامة واحدة) وعـدم القـدرة علـى رد الابتسامة دفعه إلى الطلب منها أن تذهب، فهو لم يعد يحتمل رؤيتها، لأنها تـشعره بعجزه وفشله وعدم قدرته على بناء علاقات عاطفية سليمة. (اذهبي، لا أحتمـل أن أراك قريبة هكذا، لا أستحق)، ونخلص إلى القول إنه يخاف أن ترفضه (ليليان) كما رفضته (رادميلا).

والتداعي الحر للأفكار هنا قد جاء تداعياً مركبـاً أو بـصورة أدق تـداعياً مكرراً: فالتداعي الأول قد وقع أمام جمهور وهمي مفتـرض، وبأسـلوب مناجـاة الآخرين، أما التداعي الثاني فقد سبق التداعي الأول، إذ وقع على هـامش شـعور الشخصية عندما كانت تجلس في صالة الفندق، وعلى هامش الحدث الـرئيس فـي القصة الخارجية، فقد جاء مصاحباً لحدث من أحداث يوم من أيـام النقاهـة التـي تقضيها الشخصية في فندق الجبل. فما هو المحفز لكل مـن التـداعيين؟ نعتقـد أن المحفز على التداعي الأول هو المطر: (الآن نعم الآن. وبعد مرور السنين، إذا سقط المطر يتملكني حنين لا يوصف لأن أبكي)، أما زمن رجع المحفز فقد جاء طـويلاً: (كان مطراً كثيفاً متواصلاً ينبش من الذاكرة الأحزان والذكريات...)، وزمن الرجع جاء طويلاً، لأن الأفكار قد وردت إلى الذهن من ذاكرة المدى البعيد: (وبعد مـرور السنين). وزمن هذا التداعي قد جاء: (الآن نعم الآن)، وهي اللحظة التي تعتقد فيهـا الشخصية أنها تناجي جمهوراً سامعاً متوهماً.

أما زمن محتويات التداعي فهو زمن ماضٍ بعيد: (وبعد مرور السنين)، يعود إلى أيام الدراسة في أوروبا، وأغلب تداعيات هذا الزمن قد جاءت من الزمن الـذي عاشته الشخصية في فندق الجبل أثناء فترة نقاهتها التي أمضتها بعد المرض الـذي ألم بها أثناء الدراسة. أما الزمن الصفري لهذا التداعي فقد جاء من خلال مصاحبته لزمن هطول المطر؛ إذ وقع التداعي على هامش مراقبة الشخصية لهطول المطـر

الذي أثار هذا التداعي. فقد كانت الشخصية تتخيل وجود جمهـور سـامع نتاجيـه، فالخيال هنا خيالٌ ابتكاري إنشائي معاً.

أما التداعي الثاني فقد وقع على هامش شعور الشخصية عندما كانت تقيم في فندق الجبل، وعندما جمعهم (مطر الصيف.. ثم في المقهى)، والمحفز الخارجي لهذا التداعي هو رؤية النساء وقد (تشاغلن بأمور كثيرة) مما دفعه إلـى البحـث عـن (معبودتي. كانت هناك)، ولكن هذا المحفز –رؤية ليليان- لم يثر التـداعي بـسبب البعد (كانت هناك)، وعندما أصبحت الرؤيا عن قرب (وفجأة وأنا أستدير، بعد لعبة ماكرة... وأنا أستدير لأغير جلستي، رأيتها. كانت قريبة...). فالرؤيا عـن قـرب كانت محفزاً قوياً قادراً على إثارة التـداعي وبواسـطة المناجـاة: (يـا أم الأرض الخصبة...). لقد جاء زمن الرجع قصير، لأن تداعي المناجاة قد جاء مـن ذاكـرة المدى القصير، (شعرت أني أختنق، صرخت في أعماقي وأنا أتلوى مـن الألـم). وزمن التداعي هنا جاء مصاحباً لحدث الجلوس في المقهى وبعد اسـتدارته لتغييـر جلسته، وهذا هو الزمن الصفري للمناجاة، أما زمن محتويات المناجاة فهـو زمـن نفسي يرتبط بزمن الحاضر الذي هو لحظة التداعي، فمحتويات المناجـاة تخلـو – أحياناً- من الزمن إذا جاءت بصيغ جمل إنشائية طلبية: يـا أم الأرض الخـصبة). ولعل حصول المناجاة من خلال الجمل الإنشائية يسهل على القارئ التمييـز بـين المنولوج الداخلي وبين المناجاة، ولعل ذلك هو ما دفع (همفري) إلى القول: "وذلـك ملاحظ بصفة خاصة في بناء الجمل"(1).

ويشير الشوابكة بصورة ضمنية لا تصريحية إلى صورة تركيب من تراكيب أسلوب المناجاة بقوله "يخلو التركيب فيه من فعل القول أو ما يأتي في معناه. تظهر فيه بعض الصيغ الإنشائية مثل التعجب والاستفهام، تظهـر فيـه صـيغ التكـرار والحذف. تظهر فيه بعض المفردات الخاصة بالشخصية وبعض الآراء أو المواقف التي تكون أقرب إلى طبيعة الشخصية منها إلى طبيعة الراوي. وهنـاك الأسـلوب المباشر الحر الذي يقدم دونما علامات تنصيص. والكلام كله للشخصية."(2).

---

(1) همفري، ص57.

(2) الشوابكة، ص136.

ألا يعتقد القارئ معنا أن هذا هو أسلوب تركيب المناجـاة تمامـاً، وليـدقق القارئ بالنص جيداً، ألم يكن قول الشخصية خالياً من الفعل إذ لم يستطع أن يـتكلم مع محبوبته (ما أشد بؤس الكلمات) لماذا، لأنه لم يتبعها فعل: (آه لو اسـتطعت أن أرد عليها بابتسامة واحدة)، والصيغة صيغة تمني وهي إنشائية، وكـم مـن جمـة تكررت في هذا النص (الآن نعم الآن بعد مرور السنين...). أما المفردات الخاصة بالشخصية، فهي لا حصر لها في النص والرواية (أجبن مني) و(ملعونـاً) ونهايـة جمل النص تخلو من علامات التنصيص والترقيم، إذ إن كامل الرواية رويت علـى لسان الشخصية.

من خلال التحليل السابق نستنتج أن النص الذي مر معنا هو تيار وعي قـدم بأسلوب مناجاة النفس، إذ قدمت الشخصية محتوى ذهنهـا إلـى القـارئ بـصورة مباشرة، وبضمير المتكلم؛ مما جعل المؤلف ساكناً في غلاف الرواية ولـم يتـدخل بمجريات التداعي، فالراوي هو الشخصية ذاتها، وهي عالمة ببواطن نفسها: (شعرت أني أختنق. صرخت في أعماقي وأنا أتلوى من الألم). كما أنها عالمة بمـا يـدور حولها: (أما الرجال فقد استخرجوا من محافظ جلدية... جرائد مضت عليهـا أيـام، وبدأوا ينظرون إلى الحروق بملل"، أي أن الشخصية عليمـة بكـل شـيء. وهـذه الشخصية قدمت للجمهور المستمع والمفترض وهمياً وجهة نظرها الخاصة: (وأنـتم أيها الناس، يجب أن تجلدوني مئات الجلدات،... وأنا لا أستحق الرحمة أبداً، ابصقوا علي). وهنا تجدر الإشارة إلى أن كامل الرواية رويت من وجهة نظر الشخـصية، وفي المقطع السابق رغبنا في التأكيد على ذلك فقط. ونلاحـظ أن جمـل المناجـاة وعباراتها قد رويت من طبقة الوعي القريبة من السطح: (شعرت بعنـاق مجنـون يزدحم في دمي، يدفعه يوقفه) فالعبارة هنا تبدو مرتبكة بعض الشيء، فما الدافع وما المدفوع؟، وهل هو العناق الذي يدفع الدم أم الدم هو الذي يدفع العنـاق المجنـون ويوقفه، بالتأكيد يقصد أن العناق هو الذي يدفع الدم ويوقفه، ومع ذلك فجملة ازدحام العناق المجنون، رويت لحظة وصولها إلى الذهن وكما هي، ومـن هنـا نجـد أن التشخيص –وهو إضفاء صفات إنسانية على كل من المحسوسات والماديـات- قـد

جاء عفو الخاطر، ولم يكن مصطنعاً، فقد أضفى صفتي الجنون والازدحام –صفات إنسانية- على العناق الذي هو مدرك محسوس.

وهنا تتوافر كثير من الجمل التي تؤكد أنها رويت لحظة وصولها إلى الذهن، ومن السطح القريب من الوعي، ومنها: (لأن الأرض لم تحمل على ظهرها من هو أجبن مني، كنت في تلك اللحظة أرنباً مقوس الظهر وملعوناً... كنت أرشح جبنـاً). ونعتقد أن بعض جمل وعبارات المناجاة التي وردت في الرواية قـد وردت عفـو الخاطر؛ لأنها جاءت من طبقة الوعي القريبة من السطح، وبمعنى آخر قد رويـت من ذاكرة المدى القصير جداً. ونلاحظ في هذه الرواية التي تفترض وجود الجمهور تداخلاً قوياً بين المنولوج الداخلي المباشر ومناجاة النفس عن طريق الآخرين، ولكن هذا المنولوج الداخلي المباشر قد يكون قصيراً؛ وكأنه يـأتي بـصورة مقدمـة أو افتتاحية لما يتبعه من مناجاة للنفس: "الحنان. أن أفقد أمي ولـم يتجـاوز عمـري السادسة. أن أهيم في الدنيا لا اعرف لماذا وإلى متى، وأعيش على كل شيء ماض، حتى لو كان مجرد زمن أعمى، وفي حالات معينة مجرد أحلام"[(1)]، إن هذا المنولوج قد جاء ليؤذن بولادة مناجاة عميقة للنفس: "وأنت يا رادميلا لماذا كنـت فـي تلـك اللحظة تعطين شفتيك لإيفان؟ لماذا؟ قولي بحق السماء، قولي كلمة لأستريح. لو أن شيئاً آخر حصل كنت الآن بنظركم إنساناً سوياً..."[(2)]. فبذرة المناجاة كانت متوافرة في المنولوج الداخلي، وهذه البذرة هي فقدان حنان الأم، هذا الفقدان الذي تكرر مرة أخرى، عندما فقدّ حب رادميلا له.

وكما أصبحت رادميلا بديلاً للأم، أصبح إيفان بديلاً للموت، ومن هنا نجد أن المنولوج السابق قد قدم الهوية الذهنية التي بنيت عليها الشخصية وهي الحرمان من حنان الأم، بينما قدمت لنا المناجاة التي تبعت المنولوج مشاعر الشخصية وأفكارهـا التي تعبر عن وجهة نظرها، فالشخصية ترى أن فقدانها لحنان الأم هو الذي دفعهـا إلى رادميلا: (لو أن شيئاً آخر حصل لكنت بنظركم إنساناً سوياً...). وعلى ضـوء ذلك يمكننا القول إن عبد الرحمن منيف قد طور الحدث على نحو تتجمع فيه الأفكار

---

(1) قصة حب مجوسية، ص22-23.

(2) نفسه، ص23، ولقد استعمل منيف القناع في بناء هذه الرواية.

لتنبش مشاعر الشخصية الظاهرة والباطنة نبشاً قاسياً، أدى إلى اصطراع الأفكار في بوتقة وعي الشخصية الصامت الصاخب، فتعطل الإحساس بالزمن الخارجي، فلا نكاد نحسه إلا من خلال أشياء عرضية: (وفي حالات معينة مجرد أحلام)، وهنا يتضح الحدث في ذهن الشخصية وشعورها نضجاً لا يدع مجالاً للتراجع: (لو أن شيئاً آخر حصل...)، وتتجمع كل المعطيات المتاحة التي تنتمي إلى ماضي الشخصية وحاضرها ومستقبلها: (وأعيش على كل شيء ماض، حتى لو كان مجرد زمن أعمى)، تتجمع نابضة في إيقاع واحد متجانس على الرغم من تباعد عناصره تباعداً يصل أحياناً إلى حد التناقض، كالجمع بين حب رادميلا الوهمي، مع حب ليليان الأكثر ضبابية ووهمية، كتعويض عن حنان الأم المفقود.

ولقد تمت الإشارة –سابقاً- إلى ترابط المناجاة بصورة أفضل وأقل عشوائية من المونولوج الداخلي المباشر، وذلك لأن المناجاة تهدف إلى توصيل المشاعر والأفكار المتصلة بالحبكة الفنية وبالفعل الفني، في حين أن المنولوج يهدف إلى توصيل الهوية الذهنية، ولتوضيح كيفية ترابط المشاعر والأفكار المتصلة بالحبكة الفنية وبالفعل الفني، في حين أن المنولوج يهدف إلى توصيل الهوية الذهنية، ولتوضيح كيفية ترابط المشاعر والأفكار المتصلة بالحبكة الفنية وبالفعل الفني، والاستدلال على أن المناجاة أقل عشوائية من المنولوج الداخلي، سنتناول بالتحليل منولوجاً داخلياً نعتقد أنه كان يمهد للمناجاة التي تبعته: "اشتريت تذكرة من السوق السوداء... فما دامت ليليان ستأتي فالمسرحية جيدة... ليليان وسط القاعة تشع في الظلام والصمت، والناس مأخوذون بهذا الشعاع الذي يفيض عليهم، فيرون كل شيء أكثر جمالاً ولذة، انتظرت في نفس المكان، فجأة، انفجرت أمامي. رأيت طيف ليليان من بعيد، أحسستُ أن كل عرق في ينبض، يتمزق، ارتجفت السيجارة في يدي. شعرت بخفقات قلبي تتسارع وتضطرب، وأصابني ما يشبه الدوار. لقد كنت حليماً لدرجة الجنون عندما تصورت أن ليليان ستأتي إلى المسرح. وأنني في المسرح سأجدها، وتأكدت من حكمتي عندما قررتُ أنها ستأتي ليلة السبت، وها هي تأتي. وسط الظلمة الخفيفة، من نهاية الصيف، حتى

نهاية حديقة المسرح، كنت أتابع موكبها يتقدم بجلال الملوك.. وبدا لي الرجل الذي يسير قليلاً إلى الوراء زوجها."[1].

نلاحظ أن هذا المونولوج قد تم بناؤه على التوقع ومن ثم التوهم مما جعل هذا المنولوج حلماً من أحلام اليقظة التي تخللت الرواية، والتي غالباً ما كانت عاملاً مهماً في بناء الرواية على الفعل الفني القائم على المصادفة التي قد تكون مصادفة وهمية كما هو الحال في المنولوج السابق، أو مصادفة حقيقة كما هو الحال في المونولوج الداخلي المباشر الذي يروي لقاء الشخصية بليليان وبالمصادفة وقبل وقوع سفر العودة إلى الوطن بدقائق معدودة في محطة القطارات[2]. ونعتقد أن الحبكة الفنية في هذه الرواية قد بنيت منذ البداية على عنصر المصادفة، فالشخصية بنت فعل الذهاب إلى المسرح بناء على توقعها أنها ستصادف ليليان؛ مما أوهمها أنها رأت طيف ليليان أولاً، ثم ليليان وبجانبها رجلان، أحدهما زوجها ويسير خلفهما قليلاً. إذن فهذا مونولوج عشوائي بصورته الكلية، وهو عشوائي في ترابط أفكاره وأحداثه الداخلية، لماذا يفرح جمهور المسرح لحضور ليليان، إن الشخصية هي التي تفرح لا الجمهور، ومع ذلك فرضت الشخصية على جمهور المسرح مشاركتها الفرح. ثم إن ليليان تشع في وسط الظلمة، فإذا شعت ليليان فمن المفترض أن لا تكون هناك ظلمة، والعشوائية واضحة عندما قدم الرجل على زوج ليليان في السير إلى جانبها. أما العشوائية المقصودة فتظهر لنا في (وسط الظلمة الخفيفة، من نهاية الصيف، حتى نهاية حديقة المسرح) فما هو الربط بين وسط الظلمة الخفيفة وبين نهاية الصيف، أو بين نهاية الصيف وبين نهاية الحديقة، الرابط نفسي عميق جداً يظهر ثم يختفي وهو: "وهناك لم يكن مطر الصيف فقط، كان مطراً كثيفاً متواصلاً ينبش من الذاكرة الأحزان والذكريات"[3]. هذا هو الرابط الحقيقي، ولاسيما أن تيار الوعي أسلوب يعتمد على تسجيل الانطباعات بالترتيب الذي تقع به على الذهن، متجاوزاً بذلك منطق الواقع الخارجي الذي يخضع فيه ترتيب الأحداث لعاملي الزمن

---

(1) قصة حب مجوسية، ص100.

(2) انظر: نفسه، ص123، ونستطيع القول إن أفعال الرواية وأحداثها بنيت على المصادفة.

(3) نفسه، ص26.

والمكان، وهذا الأسلوب هو البؤرة التي نرى من خلالها تطور الأحداث كلما تقدم بنا الحدث، ولاسيما ذلك الحدث الذي يحاول منيف أن يطوره عن طريق الصدفة، تلك الصدفة التي وجد بمهارته مكاناً مناسباً لها في سياق النص، فهو بذلك يخلق الفعل الفني عن طريق الصدفة الطبيعية المقنعة، فجاءت المناجاة التي تبعت منولوج الفعل الفني القائم على الصدفة أقل عشوائية منه: "تقدمي أيتها المعبودة، تقدمي ودوسي فوق عظامي. إن اللحظة التي تطأني قدمك هي لحظة ولادتي، لحظة عناقي مع العالم والطبيعة وكل الأسرار المقدسة في هذا الكون، لا تترددي وأنت تدوسين، إن عظامي تحتاج لقدمك المقدسة لكي تتطهر، لكي تقوي وتكون أكثر عنفواناً وقوة. تقدمي وإذا لم تشئي أن تدوسي، فأبتهل إليك، بكل لغات الأرض، أن تنظري إلي. لا أريد أكثر من نظرة، نظرة صغيرة، وحتى لو لم تنظري، يكفي أن تمري، إن عطرك وهو ينسحب بقربي جديلة من الضياء سوف تذكرني بأعظم ساعات الظفر والفرح"[1].

ونلاحظ أن عامل الصدفة القائم على التوقع والتوهم ما كان له أن ينجح في صياغة الحبكة الفنية الأكثر تماسكاً في هذه المناجاة لو أصبحت الصدفة حقيقة واقعة، ولكنها "لما بلغت الثامنة والنصف لم تأتِ..."[2].

فلو جاءت ليليان إلى المسرح، لأصبحت الصدفة هنا بناء مصطنعاً؛ مما يجعل الحبكة الفنية، حبكة منهارة، ولاسيما أن فعل الصدفة قد جاء مبنياً على التوقع والتوهم، الذي هو من أهم عناصر بناء أحلام اليقظة؛ مما جعل المناجاة حلماً من أحلام يقظة الشخصية.

من خلال ما سبق نستطيع أن نخلص إلى أن المنولوج قد نقل لنا الهوية الذهنية للشخصية، التي تجسدت بحلم من أحلام اليقظة المبنية على الصدفة العشوائية، مما جعل المنولوج أقل تماسكاً من المناجاة التي تبعته. بينما نقلت لنا المناجاة مشاعر الشخصية التي تركت تيار شعورها يفيض فيضاناً، فعن طريق هذا الفيضان الشعوري يتضح لنا الطابع شبه المنظم للمناجاة عند منيف، هذا الطابع الذي

---

(1) نفسه، ص100-101.

(2) نفسه، ص101، يمكن للقارئ أن يعقد مقارنة بين الشخصية وبين مجنون ليلى.

تغلب عليه السخرية من النفس إلى حد إهانتها، كمحاولة من المؤلف لإبراز طابع النقد الاجتماعي الخفي. فالمناجاة عند منيف تتخذ من السخرية الباطنية التي تمتاز بالأسلوب الشعري المقطر، والصيغ اللغوية التي تتكرر بصورة ثابتة أحياناً، كوسيلة من الوسائل التي اتّبعها في نقل أفكار الشخصية الروائية.

ونجد أن منيفاً في بعض الأحيان يحاول تجاوز علامات الترقيم كما هو الحال في السطرين الأخيرين من المناجاة السابقة.

ومن خلال متابعتنا لنصوص منيف الروائية نجد أن المناجاة تعبر عن حالات الوعي المتغيرة، التي يتحكم فيها الانتباه أو هامشه، وغالباً ما يتم التغيير بطرق محسوسة، تحدث دون أن نلاحظها، سيما عندما يكون تغيّر الوعي ناتج عن أسباب وجدانية، لها صلة بالإحساس بالتعب أو غيره، فتشكل الظروف البيئية عندئذٍ محتوى تيار الوعي.

ونجد ذلك في قول منيف: "...وفكرت: الطيور التي كانت تضج، تتراكض في الهواء بأجنحتها الملونة، الحيوانات الصغيرة، حتى السلحفاة التي احتفظت بها ثلاثة أسابيع وأردتها أن تكون رمزاً لصمود من نوع ما، لِما كُنتَ تبني الجسر؟، حتى السلحفاة أضعتها، ماذا تريد الآن؟ آه لو استطعنا أن نعبر الجسر الذي بنيناه في تلك الأيام، كنت أتصور أننا سنعبره، لكن الأشياء حصلت فجأة أو هكذا تراءت لنا، فتركنا الجسر ومشينا. قالوا لنا (اتركوا كل شيء، وانجوا بأرواحكم... حامد لماذا تركنا الجسر؟ لماذا لم ننسفه؟... هل نسفت الجسر؟ لا. لا. لا... وأنت ألم تنفسه؟ لما هززت رأسي بالنفي، ارتمى حامد على كتفي وبكى."[1].

تعتمد هذه المناجاة على البنية الرمزية، فالطيور رمز لطائرات العدو فهي ملونة أي متنوعة، وهنا مفارقة درامية، بين طيران العدو الذي دمر كل شيء وطيران العرب الذي دمر على أرضه دون أن يفعل شيئاً في عام (1967).

والسلحفاة: هي رمز الصبر، فلو أن العرب رغبوا بالنصر لكان لهم قدرة مثل قدرة السلحفاة في الوصول إلى ما تريد. والجسر رمز للهزيمة والانكسار لكافة

---

(1) حين تركنا الجسر، ص80-81.

العرب، وهو تعبير عن الحدود المائية العربية (التي وصل إليها العدو عام 1967)، وهي (نهر الأردن، اليرموك، العاصي، الليطاني، وقناة السويس). وتمنّي زكي النداوي عبور الجسر في ذلك الوقت يعني القضاء على الكيان الصهيوني، والأب هنا رمز للماضي المجيد للعرب في عهد الفتوحات الإسلامية. وجميع صور المناجاة تعبر عن الإحساس بمرارة الهزيمة، ويمكن تحليل تيار الوعي في النص السابق من خلال الدور الذي قام به الانتباه في توجيه الوعي، إذ قام بمنع الخبرة من دخول دائرة الوعي، أو السماح لها في بعض الحالات، وحالات المنع والسماح نذكر منها:

أ. الانتباه منع زكي النداوي من الاحتفاظ بالسلحفاة، بسبب توجيهه الوعي إلى عملية البناء.

ب. الانتباه منع زكي النداوي من تدمير الجسر؛ لأن الانتباه وجه الوعي إلى:

1. الأوامر الصادرة بترك الجسر طلباً للنجاة.
2. عنصر المفاجأة ولد الخوف والارتباك عند النداوي ورفيقه حامد، فسمحت المفاجأة لخبرة الفرار بالظهور، والخروج من منطقة الوعي الباطني العميق، وبنفس الوقت منعت الخبرة العسكرية من الظهور، مما أدى إلى بقاء الجسر سالماً، فتمكن العدو من السيطرة عليه دون مقاومة.

وهناك كم متراكم من الأحداث وقعت لزكي النداوي، ولكن وعيه في تلك اللحظة لم يستدعِ منها إلا القليل الذي سمح به الانتباه، فكانت النتيجة سالبة، بسبب تأثير عوامل البيئة على الانتباه –والبيئة هنا هي الهزيمة وما تبعها من أوامر عسكرية تطالب بالانسحاب والنجاة.

وعندما تغير نمط الانتباه، من متوتر ومتسرع إلى نمط متروٍ وهادئ، فإن عدداً من الأجهزة العصبية أصبحت قادرة على التحكم فيما يجب أن يسمح له من الخبرات بالظهور، وما لم يسمح له بالظهور، بعد أن زالت المؤثرات البيئية السابقة. فأصبح الوعي متغيّراً، قادراً على تعديل الانتباه أوتوماتيكياً. وهذا التعديل الأوتوماتيكي وفر القدرة على استدعاء خبرات الأب الذي كان يفعل ما يريد، ولهذا عندما تغير الوعي تعدل الانتباه، مما مكن زكي النداوي من ربط الخبرات بعضها ببعض من ناحية، وربطها بالرموز من ناحية أخرى، فربط بين خبرة الأب ونسف

الجسر والسلحفاة –التي هي مفتاح النصر- الضائعة، ومـن هنـا جـاء التعجـب والاستغراب من تفضيل النجاة على نسف الجسر، ولكن المقدمات كانت دالة علـى الهزيمة، من المقدمات هنا هي إضاعة السلحفاة أثناء بناء الجسر.

3.2 الأساليب التقليدية

أدرك عبد الرحمن منيف أهمية تصوير الوعي السابق على الكلام، من خلال الأساليب الروائية التقليدية، لما تحققه من وحدة وترابط بين عناصر العمل الروائي، محاولاً الإفادة من ميزاتها في خلق الحبكة الفنية والفعل الفني، فقدم مزيجاً من تيار الوعي الداخلي، ومن الفعل الخارجي، مصوراً – من خلال هذه الأساليب- معطيات مهمة من تركيبة الجوانب الداخلية والخارجية للشخصية، وقد جاء استعماله لهذه الأساليب –على ما نعتقد- في أكمل صور تطورها؛ مما حقق له القدرة على الحد من سائبية تيار الوعي، والتحكم في فيضان التداعي الذهني عند شخصياته الروائية.

ولعل من أهم الأساليب التقليدية المتعارف عليها، التي استعملها منيف، الوصف عن طريق المعلومات المستفيضة، والبناء الدرامي، والقالب الشعري، ومناجاة النفس التي سبق الحديث عنها.

لقد قسمت مناجاة النفس إلى قسمين: تقليدية: وهي التي تنقل الانفعال الداخلي بلغة الخارج، وحديثه: وهي التي تنقل الانفعال الداخلي بلغة الداخل، وهذا ما جعلنا نفرد للمناجاة مبحثاً خاصاً بها، ولاسيما أن المناجاة الحديثة يصعب فصلها عن تيار الوعي دون الإخلال بمعطيات هذا التيار؛ لأنها هي والمنولوج الداخلي المباشر تعدان- حسب ما نعتقد- جزءاً من تيار الوعي، ولعل ذلك هو ما أربك بعض الدارسين عندما تحدثوا عنهما كمصطلحين بديلين لتيار الوعي.

وتجدر الإشارة إلى أن منيفاً قد يستخدم أكثر من أسلوب في بناء الرواية الواحدة، إذ إنّ من أهم سمات روايات منيف التنوع في الأساليب.

وهنا تجدر الإشارة إلى صعوبة الفرز بين الأساليب المتنوعة التي استعملها منيف داخل العمل الروائي الواحد؛لأنه استعملها بلغة واحدة، تعتمد على الانفتاح الكلي لعنصري الزمان والمكان، ووهمية الشخصيات، مما جعلنا نشك بالمعايير

النقدية التي اعتقدنا بقدرتها على تمكيننا من الفرز بين هذه الأساليب، فقد أشار بعض الباحثين إلى أن ميول منيف في أعماله الروائية " إلى تجريد المكان وإلى استعمال لغة موحدة المستويات في السرد مثلما في الحوار تجعل رواياته بدون تضاريس"[(1)] ولا سيما أنه " يبعثر الأزمنة، وينثر الشخصيات عليها، يلغي الزمن المحدد، والمكان المحدد، إنه ضد محدودية جغرافية المكان والزمان، ولكنه لا يقدر أن يلغيها تماماً، ولكنه يوحي بها.."[(2)]. ولهذا يعتقد بعض النقاد بضرورة "تخصيص المكان واللغة في الرواية وجعلها حجر الأساس"[(3)]، معتقدين أن الأسلوب هو "اختيار أو انتقاء يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين"[(4)]. وللخروج من هذه الإشكالية فإننا سنعتمد في تحليلنا لهذه الأساليب والفرز بينها على ما ورد في بداية هذا الفصل، إذ أشرنا إلى قدرة منيف على صهر الأزمنة والأمكنة في بوتقة واحدة هي ذهن الشخصية[(5)]. بالإضافة إلى المعايير الأسلوبية الخاصة بتيار الوعي، وخصوصية كل أسلوب، كما وردت عند روبرت همفري، وسنتناول بالتحليل التطبيقي كل من أسلوبي الوصف عن طريق المعلومات المستفيضة، والبناء الدرامي.

أولاً: الوصف عن طريق المعلومات المستفيضة:

لقد استعمل منيف التنوع الأسلوبي في بناء الرواية الواحدة، فلا تكاد رواية من رواياته تخلو من أسلوب من الأساليب المتنوعة إلا ما ندر، ولكن كان هناك رجحان نسبي لأسلوب ما على غيره من الأساليب الأخرى داخل العمل الواحد. ومن هنا نجد أن الوصف عن طريق المعلومات المستفيضة قد تغلغل بنسبة أو أخرى داخل أعماله الروائية، مفيداً منه في تخطي الثغرات الناتجة عن تمزق تيار الوعي

---

(1) برادة، محمد، (غالب هلسا) حضور متجدد، مجلة فصول، مجلد 12، ع 1، 1993، ص 85.

(2) الجزائري، محمد، جدل الرواية والتسجيل، مجلة الكاتب العربي، ع 20، السنة السادسة، 1981، ص56.

(3) برادة، ص 86. وانظر: المحادين، ص91.

(4) مصلوح، سعد، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، دار الفكر العربي، ط2، بيروت 1984، ص 107.

(5) انظر: مقدمة هذا الفصل، ص94 من هذه الدراسة.

وتشتته من ناحية، ومتجاوزاً به الإشكالات النابعة من عدم اعتماده على تحديد الزمان والمكان داخل نصوصه الروائية من ناحية أخرى؛ وذلك لما يقوم به الوصف من وظائف عديدة داخل النص الروائي، الإبطاء، والإظهار أو الإخفاء، وتفسير الأحداث أو توضيح الأفكار، وربط عناصر العمل الروائي ببعضها بعضاً، مضافاً إليها إضفاء الصبغة الواقعية؛ وكأن القصة قد حدثت كما هي في الواقع، على الرغم من أن الوصف يعطي الذهن قدرة أوسع على التخيل المبني على الحدس والتوقع والتوهم.

يشير همفري إلى أن أسلوب الوصف الذي يقبله القراء، هو ذلك الأسلوب الذي يقدم الموروث الأساسي للمعلومات عن طريق المؤلف واسع المعرفة، لما يختزنه الوصف من تشابه أكبر مع الحقيقة[1]، "وذلك عن طريق تغير المحور التقليدي للقصص من (المؤلف واسع المعرفة)، إلى (المؤلف الذي يلاحظ) أو إلى (الشخصية التي تلاحظ) أو إلى (الشخصية المحورية) أو إلى (نوع من المزج بين هذه الإمكانيات الأربع)..."[2]. ويمكن التمييز بين الوصف في روايات تيار الوعي وبين الوصف التقليدي في الروايات الأخرى من خلال موضوع الوصف ومادته، فموضوع الوصف في روايات التيار هو "الوعي أو الحياة الذهنية للشخصيات"[3]، ويعرّف همفري أسلوب الوصف عن طريق المعلومات المستفيضة بأنه ذلك الأسلوب" الذي يستخدمه الروائي لتقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصية عن طريق وصف المؤلف (الواسع المعرفة) لهذا العالم الذهني من خلال الطرق التقليدية للقصص والوصف"[4]. ويتآلف أسلوب الوصف مع أسلوب آخر أو أكثر داخل الرواية باعتبارها كلاً موحداً، وقد يستخدم – أحياناً- وحده على مدى صفحات في بعض من روايات تيار الوعي[5]. وسنحاول أن نطبق ما سبق على بعض من

---

(1) انظر: همفري، ص53.

(2) نفسه، ص53.

(3) نفسه، ص54.

(4) نفسه، ص54.

(5) انظر: نفسه، ص54.

النصوص الروائية عند منيف. فمن رواية مدن الملح، الجزء الثاني، نأخذ النص التالي: "كان الحكيم يرى في سعيد شعلة من الذكاء والنشاط والحركة، (فإذا فهمناه وساعدناه يستفيد ونستفيد)، وهكذا يقول، وهو يهز رأسه. أما إذا خلا لنفسه فإنه يراه بشكل مختلف: (حربوق، ابن حرام، يسرق الكحل من العين، ولأنه مكّار يأخذ الواحد للعين ويرجعه عطشان، ومع ذلك أن يكون معك، وأنت مفتح عينك مثل الفنجان، أحسن من أن يأخذه غيرك). هكذا يراه الحكيم"[1]. حاول عبد الرحمن منيف في النص السابق أن يقدم وصفاً للحياة الذهنية عند شخصية الحكيم، معتقداً أن استعمال اللغة اليومية للشخصيات – اللغة الأقرب للعامية- من الممكن أن تكسب النص تشابهاً أكبر مع حقيقة الواقع الذي تعيشه تلك الشخصية، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى ليوحي للمتلقّي أن هذا النص نقل لنا في لحظة وصوله إلى الذهن، أي من السطح الأقرب إلى منطقة الوعي، وهي المنطقة الواقعة في مستوى ما قبل الكلام.

إذ بدأ النص بوصف المؤلف واسع المعرفة (كان الحكيم... والحركة) ثم تغير الوصف من المؤلف واسع المعرفة إلى المؤلف الذي يلاحظ (إذا فهمناه... هكذا يقول) وهنا نلاحظ مشاركة المؤلف للشخصية في أفكارها من خلال ضمير المتكلم الجمعي (فهمناه). ثم عاد إلى المؤلف واسع المعرفة، ليتغير من جديد إلى الشخصية التي تلاحظ، وهي شخصية الحكيم: (حربوق ابن حرام... أحسن من أن يأخذه غيرك). وبعد سطور من النص السابق نلتقي مع وصف المؤلف واسع المعرفة الذي يتغير أولاً إلى الشخصية التي تلاحظ ومن ثم يتغير إلى الشخصية المحورية: (وبعد أن يضحك سعيد، ويخرج صوته، من الغيظ، على شكل صفير، يضيف محدثاً نفسه: (وأنا، لهفته علي لسواد عيوني؟ أخي حسني أقرب له مني، لكن لا يطيقه، يصرخ في وجهه. وأنا: (يا أبو شكيب وأنت أخونا وأنت حبيبنا، وقبل أن تصل إلى حران كنت أصلي بالليل والنهار، وأدعي لربي أن يبعث لي واحد مثلك).

---

(1) منيف، عبد الرحمن، مدن الملح ج2 الأخدود، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، ط10، بيروت- الدار البيضاء، 2003، ص124. وهنا تجدر الملاحظة إلى أن هذا النص وغيره من النصوص أُخذت لا على التعين.

كذاب أشر، لا صلاة يصلي، ولا بحاجة إلى واحد مثلي، بحاجة للفلوس، بده المال، وتصورني قط من خشب وما آكل، أو مثل دجاجة تبيض الذهب، قال لنفسه نضحك عليه بكلمتين يتزحلق. فشر. أزحلقه وأزحلق أجداد أجداده، شفت أذكى منه بألف مرة، لكن أنا الآن ما لي ريش، بحاجة له ولأمثاله أما إذا ريشت إذا صار عندي كم قرش، ولا هو ولا غيره يمكن أن يستغلني أو يضحك عليّ...والزمان بينا). فإذا أراد أن يسخر أكثر، أن يقول رأيه في الحكيم... (معلوف مثل الخنزير...والصلاة والصوم وكل العبادات فخاخ ومصايد ينصبها حتى يصيد بها الفلوس). ويهز رأسه عدة مرات ويتابع:..."[1] ففي النص السابق نلاحظ أن المؤلف واسع المعرفة: (وبعد أن يضحك سعيد...)، قد تغير إلى شخصية سعيد الأسطة التي تلاحظ ما يدور في ذهن الحكيم: (وأنا، لهفته علي...يصرخ في وجهه) ثم يتم الانتقال من الشخصية التي تلاحظ إلى الشخصية المحورية: (يا أبو شكيب، وأنت أخونا..كذاب أشر، لا صلاة يصلي... والزمان بينا)، وهنا تتداعى ذاكرة سعيد الأسطة برأي الحكيم العلني فيه، فهي ما زالت في موقع الشخصية التي تلاحظ، ولكن هذه الملاحظة كانت تمهد للشخصية المحورية (كذب أشر..). فالشخصية المحورية في رواية (مدن الملح) تتغير من وقت إلى آخر، لأن هذه الرواية من الروايات الديالوجية، يسمى هذا المصطلح تعدد الأصوات (البوليفينيا) أي روايات الأصوات المتعددة والمتداخلة. [2]
وهنا علينا أن نلاحظ أن الآراء الوصفية الذهنية التي تختزنها كل شخصية عن الأخرى قد خلق صراعاً آخر غير الصراع الخارجي للأحداث الخارجية، أي أنه خلق صراعاً داخلياً موازياً للصراع الخارجي، وأصبح القارئ يتابع هذا الصراع؛ مما أدى إلى أن يكون للوصف الذهني دوراً فاعلاً في خلق الترابط بين هذه التداعيات الذهنية الممتدة على مساحات فصول الرواية، والترابط هنا ينشأ في ذهن

---

(1) نفسه ص125-126.

(2) انظر للاطلاع: المحادين، ص125- 126. التلاوي، نفسه، وهي -على ما نعتقد- دراسة أسلوبية ناضـجة لرواية الأصوات العربية، وهنا تجدر الإشارة إلى أن تيار الوعي لا يتقاطع مع الأصوات المتداخلـة إلا إذا أريد ذلك من قبل الروائي أو الناقد، ولاسيما أن تيار الوعي يكون أكثر نجاحاً في الأصوات المتعددة، سـيما إذا كانت الرواية تتحدث عما يدور في أذهان الشخصيات دون أن تُصرح بذلك، كما في المثال أعلاه.

القارئ، ولاسيما أن فهم مونولوجية السرد أو ديالوجيته تتعلق" بعلاقة القارئ بالكاتب، فتارة يتجه القارئ نحو القاص ويصغي إليه، وتارة يلتفت إلى القصة نفسها ويأخذ بمراقبتها"[1]. وعلى ضوء ذلك ربما يرى البعض أن النص السابق أو النصوص المشابهة له في رواية مدن الملح[2]، تنطبق عليها مواصفات المونولوج الداخلي غير المباشر، ربما يكون ذلك صحيحاً، لولا أن هناك فارقاً بسيطاً قد لا يظهر للقارئ للوهلة الأولى، وهو أن المنولوج الداخلي غير المباشر تتم روايته من خلال الشخصية ذاتها، وبضمير الغائب، مما يتيح للمؤلف الظهور والاختفاء حسب متطلبات السرد. ولكننا في النص السابق نجد أن المؤلف واسع المعرفة هو الذي يروي ما يدور في ذهن الشخصية، وليست الشخصية هي التي تروي، ولكنه يترك للشخصية حرية التفكير الذهني، دون أن يتدخل في هذا التفكير، ونستدل على ذلك من خلال روايته لما يدور في ذهن الشخصية بلغتها الخاصة لا بلغته هو، و ما يدور في ذهن الشخصية يتم بضمير الغائب، وأحياناً بضمير المتكلم، ولعل ذلك يوحي لنا، أن المؤلف واسع المعرفة، أراد أن يروي لنا ما يدور في ذهن الشخصية بلغتها الخاصة، كي يضعنا أمام انطباع بأنه يروي لنا الوصف في لحظة وصوله إلى ذهن الشخصية، ومن منطقة قريبة من سطح الوعي تقع في مستوى ما قبل الكلام. وكأن عبد الرحمن منيف يرغب من خلال ذلك تجاوز النقد الموجه له حول استعمال لغة موحدة في رواياته السابقة[3]، فقرر في هذه الرواية بين لغة الشخصية ولغة المؤلف الراوي.

وباعتقادنا أن هذا النقد قد ساهم بصورة أو أخرى في رفع مستوى نجاحه في تقديم تيار الوعي من خلال الوصف عن طريق المعلومات المستفيضة، وبصورة أفضل مما وصل إليه الروائيون الغربيون، ونستدل على ذلك من خلال المثال الذي

---

(1) لوبوك بيرسي، صنعة الرواية، ت: عبد الستار جواد، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والأعلام، بغداد، 1981، ص108.

(2) انظر للاطلاع على مثال آخر: الأخدود، ص 22-23 مع العلم بأن الوصف الذهني ينتشر علـى مختلـف فصول رواية مدن الملح، ولكننا هنا لسنا بصدد دراسة إحصائية لأسلوب تيار الوعي عند منيف، وانما نحن بصدد إثبات استعماله لأسلوب التيار.

(3) انظر: ص151 من هذا المبحث.

أورده روبرت همفري من رواية الحج (ادورثي ريتشاردسون)[1]، حول الوصف عن طريق المعلومات المستفيضة، إذ قدم المؤلف واسع المعرفة ما يدور في ذهن مريام عن طريق الوصف بلغته الخاصة لا بلغة شخصية مريام، مما جعلنا نلحظ بوضوح مشاركة المؤلف الراوي لشخصية مريام في تفكيرها الذهني، بخلاف منيف الذي ترك الشخصية تفكر كما تريد، وتولى رواية تفكيرها كما هو من خلال لغتها الخاصة. ثم أن همفري لم يوضح كيفية التغييرات التي تتم من المؤلف واسع المعرفة إلى الشخصية التي تلاحظ أو الشخصية المحورية.

نستنتج مما سبق أن الوصف عن طريق المعلومات المستفيضة للحياة الذهنية للشخصيات إما أن تتم بلغة الشخصية، ورواية المؤلف الواسع المعرفة، وكما في مثالي منيف السابقين، أو بلغة المؤلف، أو المؤلف الذي يلاحظ، وكما في المثال التالي: "استيقظ محمد عيد متأخراً هذا الصباح، لأنه تأخر في نومه ولأن أحلاما أقرب إلى الكوابيس ملأت ليلته الفائتة.يتذكر وهو يتقلب على فراشه، يحاول النوم، شعر أنه وحيد وحزين، وشعر أكثر من ذلك أنه مخدوع. وإذ حاول أن يبعد صورة الحكيم عن مخيلته، وقد صمم على ذلك بطريقة أقرب إلى الحقد والاحتقار، كانت هذه الصورة تطوقه من كل ناحية. تذكر أول مرة رأى فيها الحكيم، وتذكر كلماته الأخيرة: (إذا أردت، يا محمد، أم غزوان ستلقى لك امرأة درويشة وتتزوج) وتذكر رحيله معه من مكان إلى آخر. ورغم أنه في كل مرة يقبض على نفسه متلبسا بالتفكير بالحكيم، كان يحاول أن يتوقف، أن يمتنع عن ذلك، أن يبعده بالقوة، وكان في محاولة للنسيان، يعد من الواحد إلى المائة، لكن ما يكاد يبدأ حتى يجد نفسه وقد سها عن الأرقام وعاد إلى الحكيم.... أو عاد إليه الحكيم. ونادية (آه من هذه الغزالة الفاتنة التي ربيتها بيدي) إنه يشعر نحوها بعواطف متناقضة أشد التناقض، وهو يحبها ويكرهها، يريدها ولا يريدها، مع ذلك فإنها غير مسؤولة، وربما لا تدري حتى هذه الساعة"[2] إذا كانت دورثي ريتشادرسون قد شاركت مريام في العمليات

---

(1) انظر: همفري: ص54-55.

(2) الأخدود، ص191.

الذهنية التي دارت في ذهنها[1]، فإن عبد الرحمن منيف قد شارك محمد عيد في نومه وأحلامه، والعمليات الذهنية التي كانت تدور في مخيلته. فالنص السابق قد بدأ بالمؤلف واسع المعرفة (يوم الجمعة، منتصف الصيف. استيقظ محمد عيد...).

ثم تغير إلى المؤلف الذي يصف ما يلاحظ من عمليات ذهنية تدور في مخيلة شخصية محمد عيد: (.... شعر أنه وحيد.. أنه مخدوع.. أقرب إلى الحقد والاحتقار... يقبض على نفسه متلبساً بالتفكير الحكيم... فهو يحبها ويكرهها... يريدها ولا يريدها...). فالمؤلف واسع المعرفة يروي لنا من خلال هذا الوصف ما يدور في مخيلة أو ذهن محمد عيد لا بلغة محمد عيد وإنما بلغته هو، محاولاً أن يوحي لنا أنه يقدم وصفاً للعمليات الذهنية في لحظة وصولها إلى المنطقة القريبة من سطح الوعي، (يقبض على نفسه متلبساً بالتفكير الحكيم، ... وقد سها عن الأرقام وعاد إلى (الحكيم). ونلاحظ من خلال هذا الوصف أن القارئ موجود في ذهن محمد عيد كما هو موجود في ذهن المؤلف الذي يلاحظ (ونادية... خصمه الوحيد الحكيم) فكل من المؤلف ومحمد متيقن من أن القارئ يعرف (صبحي المحملجي) الحكيم كما أنه يعرف نادية التي عاشت في بيت الحكيم،ولهذا وردت الإشارة إليهما موجزة وسريعة. وكما نلاحظ أن الطريقة وصفية، وأنها كتبت بصيغة المفرد الغائب.

إن الفوارق بين أساليب تقديم تيار الوعي فوارق دقيقة جداً، وقد لا يلحظها القارئ أو حتى الدارس بتلك السهولة، فهي تحتاج إلى نوع من التدقيق العميق، فالفارق بين المونولوج الداخلي غير المباشر وبين الوصف عن طريق المعلومات المستفيضة هو فارق جد دقيق، وهو أن كلاًّ منهما يقوم به المؤلف واسع المعرفة، ويقدم بضمير الغائب، ولكن في المونولوج الداخلي غير المباشر هو أن الرواية تتم من خلال مرحلتين: المرحلة الأولى تروي الشخصية عن ذاتها وبضمير الغائب ثم يلتقط المؤلف واسع المعرفة هذه الرواية، فيقوم بروايتها مرة أخرى وبضمير الغائب، فتندمج الراويتان مع بعضهما البعض، فتاتي في النص كأنها رواية واحدة

(1) انظر: همفري، ص 54-55.

فيغلب طابع رواية المؤلف واسع المعرفة على رواية الشخصية، فيقال إن المنولوج الداخلي غير المباشر هو الذي يقدم فيه المؤلف واسع المعرفة مادة غير معبر عنها على نحو مباشر من الذهن؛ لأنها مرت بمرحلتين، المرحلة المباشرة وهي الشخصية، والمرحلة الثانية وهي مرحله المؤلف واسع المعرفة فأصبحت غير مباشرة، بسبب اختفاء المرحلة الأولى داخل المرحلة الثانية. ومن هنا وجد (ديجاردي) صعوبة بالغة في التمييز بين المنولوج الداخلي المباشر وبين المنولوج غير المباشر لأنه استند في تحليله -على ما نعتقد- على المرحلة الأولى وهي رواية الشخصية لما يدور في ذهنها، فأربكته رواية المؤلف واسع المعرفة، ونتيجة لذلك فقد "قرر أن المنولوج الداخلي الذي يستخدم ضمير الغائب ـ وحتى الذي يستخدم ضمير المخاطب ـ إنما هو مجرد قناع للمنولوج الذي يستخدم ضمير المتكلم. والذي جعله يفعل ذلك هو التشابه الجزئي بين المنولوج الداخلي وبين الطريقة التقليدية ـ هذا بالإضافة إلى الإمكانيات الموجودة في الطريقة التقليدية من الاستشهاد المباشر وغير المباشر، لذا رأيناه، يستخدم هنا مصطلحاً مستعاراً هو (المونولوج غير المباشر).... مصطلح مفيد... نظراً لمميزاته الإيجابية العامة"(1). وعلى ضوء ذلك يتضح لنا الفارق بين المونولوج الداخلي غير المباشر،وبين الوصف عن طريق المعلومات التقليدية، وهو أن المؤلف واسع المعرفة هو الذي يقوم بملاحظة ما يدور في ذهن الشخصية، فينقله لنا: إما بلغته الشخصية، كما ورد معنا في نصي منيف الأول والثاني السابقين، وينطبق عليهما ما أشار إليه (ديجاردي) بالاستشهاد المباشر، وإما بلغة المؤلف واسع المعرفة كما ورد معنا في نص منيف الأخير.

بينما يظهر المنولوج الداخلي غير المباشر أن الراوي هو الشخصية ذاتها، ولكن المؤلف يلتقط ما روته الشخصية، فيعيد روايته دون أن يدخل على رواية الشخصية أي تعديل، باستثناء ما يتعلق بإرشاده للقارئ من خلال عبارات: (جال في خاطره) أو (قال لنفسه) أو (تذكر..). وربما يحذف المؤلف مثل هذه العبارات إذا تطلب الموقف السردي ذلك، وهذا ما يشير إليه على نحو مفهوم وأوضح (ديفيد

---

(1) همفري، ص48.

لودج) عندما يقول: " وهناك طريقتان فنيتان ثابتتان لتقديم الوعي في القصص النثري، أولاهما المونولوج الداخلي، وفيه يصبح الموضوع النحوي للخطاب هو (أنا)، أما نحن فنسترق السمع على الشخصية وهي تنطق بأفكارها حين ترد هذه الأفكار على ذهنها... أما الطريقة الثانية، التي تسمى الأسلوب الحر غير المباشر... وهذه الطريقة تقدم الأفكار على هيئة حديث يسرد (في صيغة الغائب وفي الزمن الماضي) ولكنها بالكلمات التي تناسب كل شخصية وتحذف عبرات تقليدية مثل (جال في فكرها) أو(تساءلت) أو(سألت نفسها) وغيرها من العبارات التي يتطلبها أسلوب سردي أكثر مراعاة للأصول، وهذا يخلع على النص وهم الاقتراب اقتراباً أكثر حميمة من ذهن الشخصية، ولكن دون حذف المؤلف في الخطاب حذفاً كاملاً"[1] ومع ذلك نجد بعض الدارسين يخرج ما رواه المؤلف واسع المعرفة على لسان الشخصية، وبلغته الخاصة، وبضمير الغائب ـ (تقدم الأفكار على شكل حديث يسرد في صيغة الغائب وفي الزمن الماضي) ـ من أساليب تقديم تيار الوعي، فالباحث يحيى عبد الدايم يرى أن على الكاتب ـ المؤلف واسع المعرفة. "إذا أراد أن يصور شخصية من (منطقة ما قبل الكلام) أو (اللاشعور) فإنه في هذه الحالة يدعها تتذكر عفوياً لا إرادياً، ويصور لنا تلك العفوية بكل ما يتاح دون أن يخلط بين ذكريات الشخصية الرئيسة وبين ذكريات الشخوص على نحو مقصود"[2]. وهو بذلك يخرج المنولوج الداخلي غير المباشر والأساليب التقليدية، وحتى أسلوب الأصوات المتعددة والمتداخلة، من كونها أساليب لتقديم تيار الوعي، ويحصر بذلك تيار الوعي بالمنولوج الداخلي المباشر، إذ يرى أن على كاتب تيار الوعي ألاّ "يلجأ إلى ضمير الغائب، بل يجعل الشخصية تصور نفسها بنفسها لتكشف عن أغوارها النفسية مستعينة بعناصر هذا التيار الموحية..."[3]. وهو بذلك يلتقي مع أولئك الذين يعتقدون

---

(1) لودج، ص48.

(2) عبد الدايم، يحيى، تيار الوعي في الرواية اللبنانية المعاصرة، مجلة فصول، العدد الثاني، المجلـد الثـاني، يناير-مارس 1982، ص165.

(3) نفسه، ص167، وانظر: الدراسة كاملة، ص153-172.

أن المنولوج الداخلي المباشر هو تيار الوعي، أو أن تيار الوعي هو المنولوج الداخلي المباشر[1].

وعندما ندقق في هذا الرأي نجد أنه يجانب الصواب، لاسيما إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أن مادة الوعي في ذهن الشخصية الروائية، أو حتى في ذهن المؤلف واسع المعرفة، تبنى أحياناً على التوهم، أو التوقع، أو التخمين لما يدور في أذهان الشخصيات الأخرى، ودون أن تنطق الشخصية بما توقعت...، وهي تروي ذلك ذهنياً بواسطة ضمير الغائب أو المخاطب، وبغض النظر عن صيغة الزمن المستخدمة في رواية ذلك، ونستدل على ذلك بهذا الوصف المستفيض لما يدور في ذهن شخصية (هاملتون) من أوصاف ورؤية لحياة الصحراء، ودون أن يبوح بذلك لأي من الشخصيات لأخرى، ويقوم المؤلف الواسع المعرفة ـ العليم بكل شيء ـ بنقل ما يدور في ذهن (هاملتون)، ويرويها المؤلف بلغته لا بلغة الشخصية، فهل يستطيع المؤلف أن يرويها بضمير الأنا ؟ وإذا رواها المؤلف بضمير الأنا ألاّ يكون متطفلاً على النص ؟ لا بل يصبح المؤلف هو الشخصية ذاتها، وعلى نحو يصعب فيه التفريق بينهما، " لقد بلغ الأمر بهاملتون أن أدمن الملابس العربية...(الصحراء كالمرأة، بمقدار ما تبدو بسيطة لينة وجميلة، فإنها بحاجة إلى الفهم والتعاطف؛ لأنّ لها وجوهاً لا حصر لها، حين تغضب أو تجن تبدو وكأن ليس لها علاقة بما كانته من قبل. وهي في الليل غيرها في النهار. وفي الشتاء تختلف عن الصيف، وعن باقي الفصول، إنها أكثر من ذلك، إنها هي ذاتها، ولا تشبه نفسها أبداً، تتغير كل لحظة، تتكون في كل لحظة، عالم في مرحلة التكوين المستمر). "هكذا كان يردّد هاملتون لنفسه، لكي يبقى باستمرار شديد التنبه والحذر، ولئلا يطمئن إلى قناعات خادعة ونهائية"[2]. وعلى الرغم من حصر المؤلف لتيار الوعي بين قوسين، إلا أنه أراد التأكيد عليه من خلال عبارة (هكذا كان يردّد هاملتون لنفسه). وهذا الوصف يتركب من وصفين متداخلين، هما: وصف المؤلف واسع المعرفة للنشاط الذهني

---

(1) انظر: 1.2 في الفصل الثاني من هذه الدراسة.

(2) منيف، عبد الرحمن مدن الملح، ج3، تقاسيم الليل والنهار، ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المركـز الثقافي العربي، ط10، بيروت- الدار البيضاء، 2003، ص69.

عند هاملتون، ووصف هاملتون ورؤيته لحياة أهل الصحراء، ووجوب معرفة كيفية التعامل مع حياة غير مستقرة.

من خلال ما سبق، يمكن القول إن الوصف أسلوب إنشائي يتناول العمليات الذهنية في مظهرها اللاوعي، ويجسدها على نحو محسوس، يمكن معه إحداث التأثير النفسي اللازم في نفس المتلقي، وبصور إيحائية تلميحية تجريدية أو تشخيصية أو تجسيدية[1]، كما هو الحال في النص السابق،إذ عمد المؤلف واسع المعرفة، وعلى لسان الشخصية-هاملتون- إلى إضفاء صفات إنسانية- المرأة- على الماديات –الصحراء-، فجعلهما تتبادلان الصفات على سبيل التشخيص، ومن ثم عمد إلى تجريد هذا التشخيص من خلال إضفاء صفات معنوية عليه-(فإنها بحاجة إلى الفهم والتعاطف)-، محاولاً بذلك الوصول إلى المرحلة النهائية من الوصف، وهي تجريد هذا التشخيص من صفاته المعنوية المكتسبة، من أجل أن يعود إلى إضفاء صفات محسوسة على المعنويات، (عالم في مرحلة التكوين المستمر)، فلا استقرار للماديات أو المعنويات أو المحسوسات. وهو بهذا التجريد يحاول أن ينقل لنا صورة إيحائية رمزية عن العقلية العربية الصحراوية المتقلبة المزاج، التي لا تستطيع بناء حياة تؤدي إلى حضارة مستقرة. ولو حذفت أداة التشبيه لكان تبادل الصفات بين المرأة والصحراء تبادلاً كاملاً، ولكنه تجاوز الأداة في التشبيهات اللاحقة، فجعل التبادل كاملاً بين –صحراء المرأة- وبين العقلية أو الذهنية العربية ليجعل الوصف أكثر سوء. ولعل هذا التداخل والتشتت في تقديم الوصف يتفق تماماً مع أسلوب تيار الوعي.

ويختلف مع الوصف الذي يقوم على مبادئ الاستقصاء والانتقاء، القائمة على عناصر الوضع، والصفات –الهيئات- ومكونات الموصوف، واستعمال المصطلحات الفنية القائمة على دقة اختيار المفردات وتراكيبها اللغوية، ويعود ذلك إلى أسباب تشتت تيار الوعي وتمزقه من ناحية، ورواية الحالة الذهنية من السطح القريب من الوعي، وقبل وصولها إلى منطقة الكلام من ناحية أخرى، مما يجعل التراكيب

---

(1) انظر: شوابكة، محمد علي، دلالة المكان في مدن الملح لعبد الرحمن منيف، مجلة أبحاث جامعة اليرمـوك، (سلسلة الآداب واللغويات)، المجلد التاسع، العدد الثاني، 1991، ص9-53، وتحديد، ص22، 34، 37.

اللغوية للوصف قد أخذت بصورتها البدائية الأولى، مما ينفي مبدأ الانتقاء الوصفي، والتشتت والتمزق ينفي عنها مبدأ الاستقصاء- ونستشهد على ذلك: "... وأتذكر تلك الليالي الطويلة.. ترتج الذاكرة بالصور النازفة كالطوفان. أخبط الهواء، ..إنها الحياة، هذه الزانية، التي لا تخلو قط من فتنة وطيبة وروعة...ترتج الذاكرة بالصور النازفة كالطوفان- أخبط الهواء، أقول لنفسي بشراسة ذئب جريح:.. تتكاثف الصور وتتداخل.. وأنا كبندول الساعة أتراوح بين الأمل والانفجار،.. الصور تتوالى كالأمطار التي تعقب العاصفة:سريعة،ومزدحمة، والزمن الماضي نثار من الألم والأقمار الصغيرة، ثم ذلك الانتظار الذي لا ينتهي على أمل أن يكون الغد أحسن من يوم العذاب الذي نعيشه الآن، لكن ما أن يجيء الغد حتى يخلف حسرة كاوية على الأيام التي مضت. ويصرخ العطيوي: (والله لأطلع حليب أُمك من خشومك، يا ابن الحرام، إذا ما حكيت) ويصبح الصمت مرضاً غير قابل للشفاء. وحين يرتخي الجسد، بعد أن أصبح كومة من اللحم المعجون بالدماء، أحس في مكان ما، معتم، لكنه حصين، راحة يولدها العناد. ومع الأنين ورائحة الدم وأحذية الذين يذهبون ويجيئون، وأصوات الأبواب التي تفتح، والصرخات التي تتوالى، أشعر أن الأشياء تساوت إلى درجة أن الحياة والموت شيء واحد. ويزول الخوف تماماً. يجن العطيوي، يصرخ: (والله لأخليك تحكي مثل العصفورة، يا ابن ستين كلب). وتطل راديميلا. أنظر إليها بوقاحة الرفض. تهز رأسها لتتأكد. تقترب بمشية البطة المسنة. تضع يدها على جبيني. تطمئن. تتكلم لوحدها، تتكلم ببذاءة أو ربما بقسوة، هكذا يوحي جرس الكلمات. وجهها محايد، لكنه لا يخلو من نزق وبقايا تعب.." [(1)]. لقد جاء الوصف في هذا النص من المنطقة القريبة من سطح الوعي، فتداعت الذاكرة بجمل وعبارات وصفية، يغلب عليها التركيب اللغوي البدائي الخالي من الانتقائية من ناحيتين، الأولى: وهي استعمال اللغة الهيروغليفية- البدائية-، إذ نجد أن منيفاً يحاول العودة بالمفردات اللغوية إلى الزمن الذي سبق الاصطلاح عليها، فلم تعد الألفاظ تحمل المعاني الدالة عليها، وإنما أصبحت دالة على معان جديدة، وكأن منيفاً

---

(1) منيف، عبد الرحمن، الآن.. هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- المركز الثقافي للنشر والتوزيع، ط5، بيروت- الدار البيضاء، 2004، ص88-92.

يحاول أن يعيد للكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية، فلم يعد الزنا صفة إنسانية، وإنما صفة للحياة، (إنها الحياة، هذه الزانية). والجراح ليست هي النازفة بل الصور، (الصور النازفة)، والزمن الماضي ليس تراكم من الذكريات، بل نثار من الأقمار الصغيرة المنيرة والمتناثرة في وسط السماء، أو هو نثار من الألم ينتشر في جسم الإنسان، والحسرة ليست ألم نفسي لفعل مادي، بل هي ألم جسدي لفعل مادي حراري. وهو بذلك ينطلق من أن: " الأصل في الكلمات في نشأتها الأولى كانت تدل على صور حسية، ثم صارت مجردة من المحسات، وهذا معنى ما يقال من أن الكلمات في الأصل هيروغليفية الدلالة أو تصويرية"(1). ولهذا خلا الوصف من الانتقاء، فهو لم ينتق أوصافه مما هو شائع، بل حاول تحطيم هذا الشيوع، من خلال إزالة أو إلغاء الحواجز الفاصلة بين المدركات، كمحاولة منه للتخاص من التشبيه والاستعارة اللذين أكثر من اللجوء إليهما في كثير من الأحيان، كتعبير عن صور الانفعالات النفسية الذهنية الداخلية، معتقداً أنه يقترب بذلك من الأديب المبدع، الذي تبرز براعته" في حرية استخدامه للألفاظ بوشائج خاصة تقنع المتلقي وترضيه وتثريه، وابتعادها عن النمطية السائدة، وفي مزجه بين الشكل والمضمون وإيصاله إلى القراء خلقاً أدبياً متحداً رائعاً."(2). وهو بذلك يحاول التعبير عن تيار الوعي بصور وصفية غير مألوفة تنسجم مع التفكير الإنساني قبل أن يصل إلى منطقة الكلام. أما الناحية الثانية، فهي ما يشير إليه علماء اللغة المعاصرون حول توليد الجمل والعبارات من جملة واحدة، وهو ما يعرف بالنحو التحويلي الذي ينتقل بالجملة من البنية السطحية إلى البنية العميقة(3).

ونستدل بذلك على عدم انتقائية الوصف عند منيف، إذ ينقل لنا الوصف في لحظة وصوله إلى الذهن، وفي المنطقة القريبة من الوعي، وهذا هو ما يعرف بالبنية السطحية للجمل والعبارات، ولا سيما الوصفية منها، ومثال ذلك من نص منيف السابق: (والله لأخليك تحكي مثل العصفورة، يا ابن ستين كلب) نلاحظ أن

(1) هلال، ص377.

(2) الخياط، جلال، (وحدة الثقافة والتركيب اللغوي)، مجلة الأقلام، ع7، بغداد، نيسان 1978، ص114.

(3) انظر: البحيري، علم لغة النص، ص260.

البنية السطحية لهذا الوصف قد جاءت من ناحيتين على الأقل، لا تحكي وإنما تُغرّد، فتشبيه ما سيبوح به السجين بحكي العصفورة هو تشبيه مقلوب، فالصورة الذهنية المختزنة في ذاكرة المدى البعيد، هي تشبيه تغريد العصفورة بالكلام الإنساني،وهذه هي إحدى البنى العميقة للجملة، وقد تكون البنية العميقة على النحو الآتي: تشبيه الكلام الإنساني الملحّن والموزون بصورة حسنة بتغريد العصفورة، ولكن الكاتب لم يقصد هذه البنية، وإنما قصد البنية الأولى، لأن المعنى المستفاد من النص هو: لأجعلنك تتكلم بصوت متألم من التعذيب، كما تتكلم –تغريد- وتطير عصفورة فجعة بفقدان صغارها، بالإضافة إلى أن الكائن الحي هو ابن لكائن حي واحد، وليس ابناً لستين كائناً حياً(يا ابن ستين كلب) وفيها فصل الكاتب بين المضاف (ابن) والمضاف إليه (كلب) بمفردة (ستين) فالبنية العميقة هي: (يا ابن الكلب). ولم يعمد إلى جعل مفردة (كلب) تميزاً للعدد (ستين) وإنما إما أنه أبقاها مضاف إليه مجرور لمفردة (ابن)، وإما أنه جعلها نعتاً مجروراً لمفردة (ستين). والبنية العميقة هي (ستين كلباً). وكل ذلك يدّل على أن الوصف قد جاء دون أي انتقاءٍ، وكما كان يدور في الذهن القريب من سطح الوعي، ودون أي تمحيص أو تعديل من قبل الشخصية أو الكاتب، حتى أنه في كثير من الأحيان يستخدم الأوصاف كما هي في اللغة العامية أو الشائعة.

أما مبدأ الاستقصاء الوصفي فهو بكل تأكيد غير موجود في تيار الوعي، ونص منيف السابق خير دليل على ذلك، فهو ينتقل بصورة سريعة من وصف للحالة دون أن يستكمل مقومات الوصف، أي توضيح الصورة أو اللوحة الوصفية، ففي النص السابق ينتقل من المشفى إلى السجن، ومن صورة كوبكا إلى صورة الشهيري أو العطيوي، وللاختصار نترك الشخصية نفسها تعبر عن عدم قدرتها على استقصاء الوصف، إذ تقول: "وأحاول ترتيب الأشكال والأشياء والصور، لكن ما أكاد أرتب شيئاً أو أتصور شكلاً أو أستعيد صورة حتى يتزلزل كل شيء وينهار، تماماً مثل البيوت التي يبنيها الأطفال من رمال الشواطئ. أثبت للحظات، صورة كوبكا، لكن فجأة تشويش عليها صورة الشهيري أو العطيوي، ثم تربكها تماماً. أستعيد صورة طالع، تأتيني عيناه الذكيتان، وابتسامته التي تجعلني ضعيفاً، وما أكاد

آنس به حتى تهتز الصورة، ترتبك، ثم تنطفئ فجأة؟! ويعلو صراخ المساعد خليل: (والله لأخليك تتمنى الموت وما تحصله!). أنظر إلى الزهور، أنظر إليها بإمعان، أمتلئ عجباً لألوانها وعبقرية تكوينها، وحيث تنتشي منها روحي، ويصل عبيرها إلى أقصى الرئتين، أشم فجأة رائحة البول المجنونة المتصاعدة على شكل أبخرة وصنان من ذلك الجحر الذي قضيت فيه أسابيع متوالية، وكانت تلك الرائحة، وحدها المخيمة ليل نهار"[1].

نعتقد أن سبب عدم قدرة الشخصية على استقصاء الصورة الكلية أو المعلومات الكاملة عن أي من الحالات التي ذكرتها في النص السابق، يعود إلى الجريان السريع لفيضان الوعي، حيث تدفقت الصور والمعلومات من ذاكرة المدى البعيد إلى المنطقة الذهنية القريبة من سطح الوعي، مما أدى إلى ظهور كم متراكم من المحفزات الداخلية المتصارعة. عن طريق استدعاء كل محفز لمجموعة من المحفزات الداخلية المتصارعة الأخرى، فكانت السيطرة للمحفز الأقوى، وكلما ظهر محفز أقوى، انقطعت الصورة أو المعلومة، وحلت محلها صورة أو معلومة أخرى، وهكذا فقد جريان الذهن الترابط بين الصور أو المعلومات، وهذا ما عبرت عنه الشخصية بوضوح، عندما قالت: تتكاثف الصور وتتداخل، أشعر أنني مقسوم إلى درجة التلاشي..."[2]، وأكدت هذه الحالة بقولها: "وأنا كبندول الساعة أتراوح بين الأمل ولحظة الانفجار... الصور تتوالى كالأمطار تعقب العاصفة: سريعة، مزدحمة، والزمن الماضي نثار من الألم والأقمار..."[3]. وكل ذلك أدى إلى عدم القدرة على استقصاء المعلومة أو اكتمال الصورة الكلية.

ويمكن أن نستخلص مما سبق أن الوصف في تيار الوعي ينقسم قسمين: الأول، وهو الوصف الذي تقوم به الشخصية أو المؤلف واسع المعرفة، ويتم فيه تصوير مظهر من المظاهر الخارجية المحيطة بالشخصية أو الحدث، أو تصوير الحالات الذهنية للشخصيات الأخرى وهيئاتها، ودون البوح بذلك.

---

(1) الآن... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، ص90، 91، 92.

(2) نفسه، ص91.

(3) نفسه، ص92.

والثاني، وهو تصوير الشخصية لكيفية جريان الوعي داخل ذهنها، وتقديم وصف للعمليات الفكرية الذهنية، ودون البوح بهذا الوصف. أي أن الوصف ليس للمعلومة الذهنية، وإنما هو وصف لكيفية وصول المعلومة إلى الذهن، فهو وصف لتيار الوعي لا إلى ما يحمله من معلومات. ولذلك يختلف الوصف في تيار الوعي عن الوصف في النصوص الأدبية الأخرى[1]، ففي حين أن وظيفة الوصف في النصوص الأخرى قد تكون زخرفية أو إيهامية أو تفسيرية، نجد أن وظيفة الوصف في تيار الوعي هي نفسية تحفيزية، تعمل على استدعاء مثيرات التداعي الحر للأفكار الذهنية، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، نجد أن الوظيفة الأسلوبية للوصف في النصوص الأدبية هي إيقاف السرد أو إبطاؤه أو الإيحاء بما سيأتي بعده عند الانتقال من وضع إلى آخر، والوظيفة الأسلوبية للوصف في تيار الوعي هي توفير نوع من الترابط الذهني بين تداعيات الوعي المشتتة والممزقة، داخل الفصل الروائي، أو داخل الصورة الكلية للعمل الروائي، وبما يعوض النقص الحاصل في الحبكة الفنية أو الفعل الفني.

ثانياً: البناء الدرامي:

يعد البناء الدرامي من أهم الأساليب التقليدية التي استخدمها منيف في بناء تيار الوعي داخل بعض رواياته، فقد ركز – أحياناً- على المنظر المسرحي، القائم على تقديم الشخصيات والحوار، والإخراج التمثيلي، وأوصاف الملابس، والمقدمات...الخ[2]، فعالج وضع هذه العناصر معالجة ذهنية داخل وعي الشخصية الروائية، من خلال استعماله لبعض من ألوان التكنيك الدرامي في بناء رواية تيار

---

(1) انظر: إبراهيم، عبد الحميد، ص4-5 من دراسته، فهو يقارن بين الوصف الداخلي والوصف الخارجي، إذ يقول: "فإذا كانت الحركة الداخلية تند عن التعبير وتستخدم التعبير المشع الـذي حـاول الإمـساك بالعـالم الداخلي، والاقتراب من طبيعته السائلة، فإن الحركة الخارجية هنا تعتمد على تتبع الجزئيات ودقة الملاحظة ووصف الظاهرة وصفاً خارجياً والتنبه لتتابع الأفعال تتابعاً آلياً رتيباً"، نفسه.

(2) انظر: للاطلاع على تعريف الدراما وعناصرها، أسلن، مارتن، تشريح الدراما، ت: يوسف عبـد المـسيح ثروت، مكتبة النهضة، ط2، بغداد، 1984، ص7، 12، 77، وأمين، أحمد، النقـد الأدبـي، ط4، بيـروت، 1967، ص153-170.

الوعي، محاولاً الإفادة منها في التقديم الموضوعي للحياة الذهنية الصامتة عند شخصيتين أساسيتين –أو أكثر-، مما ساعده على جعل العمليات الذهنية لدى هذه الشخصيات أكثر اضطراباً وفيضاناً مما هي عليه في واقع الحال. ولعل تقدم تجربته الروائية وثقافته الواسعة قد ساعداه على بناء منولوجات داخلية؛ فكرية ذهنية قائمة على الصراع الذهني لبعض شخصياته الروائية، مما مكنه من استعمال البناء الدرامي في تجويد النمط الملحمي الساخر، وتركيب الدوافع الذاتية، ومن خلال تلاعبه الحر المتزايد بالعمليات الذهنية المتداعية من الوعي الباطني لشخصياته الروائية[1]، فقدم بذلك مضموناً متحركاً وحدثاً ذا فروع متشابكة. فالحركة والحدث الذي يقدمه الصراع يعدان جوهر الدراما[2]، ولاسيما أن الدراما هي فعل محاكاة[3]، يعتمد على الحوار والصراع، ولكن هل سبق وأن تم استعمال تيار الوعي كأسلوب من أساليب البناء الدرامي في المسرحيات مثلاً، إن الإجابة على هذا السؤال قد وردت على لسان (مارتن آسلن) عندما قال: "لقد حاولت أن أفرز وأحلل المميزات التي تتسم بها على نحو مشترك مسرحيات بيكيب ويونسكو... تلك المميزات التي تتمثل في انتفاء العرض أو الحل بمدلوليهما الكاملين، واستخدام الصور والوضعيات الشبيهة بالأحلام استخداماً واسعاً، واللجوء إلى نوع جديد من المنطق الترابطي (الذي يعتمد على تداعي الخواطر والأفكار) بدلاً من المنطق العقلي"[4].

إذن (فمارتن أسلن) يرى أن هناك من المسرحيات ما يفتقد إلى الحبكة الفنية للفعل بمعناها المعروف، وقد استخدم هؤلاء الكتاب الصور والوضعيات الشبيهة بالأحلام والمنطق الترابطي كتعويض عن النقص الحاصل في الحبكة، وهذا هو ما قام به كتاب روايات تيار الوعي، فهم لا يهتمون بالحبكة الفنية للفعل بمعناها المعروف لتوفير الوحدة الضرورية، بل اعتمدوا على الأنماط الشكلية كطرائق بديلة

---

(1) انظر: جمعة، حسين، أطياف المنطلق والتضاد "منيف نموذجاً"، مجلة الموقف الأدبي، العددان: 420-421 دمشق، نيسان، 2006.

(2) انظر: إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر –قضاياه، وظـواهره الفنيـة والمعنويـة-، ط3، دار العودة-دار الثقافة، بيروت، 1981، ص279.

(3) انظر: أسلن، ص12.

(4) نفسه، ص59.

للحبكة الفنية من أجل توفير الوحدة أو الترابط المنطقي[1]، أضف إلى ذلك الاعتماد على تداعي الخواطر والأفكار لتحقيق المنطق الترابطي والوحدة النفسية عند كليهما.

ويؤكد (مارتن أسلن) الرؤيا الضمنية لتيار الوعي عند الكاتبين المسرحيين (ستريندبرغ) و(فرانك فيديكند) من خلال "تصميمهما على عرض التجربة كما كانت في الواقع بالضبط، فسرعان ما اكتشفا أن تصوير العالم الخارجي لا يفصح إلا عن نصف القصة، ومن ثم كان عليك أن تضمن في التصوير طريق العالم الذي يمارسه بالتجربة الإنسان الفرد، وهذا يعني عالمه الداخلي"[2].

وهذه الرؤيا تلتقي تماماً مع جوهر تيار الوعي، الذي هو "ليس تكنيكاً لذات التكنيك، ولكنه أسلوب يعتمد على إدراك قوة الدراما التي تعتمل في أذهان البشر"[3]. إذن فهناك تبادلية واضحة بين المسرح الدرامي وتيار الوعي، فبالإضافة إلى إفادة تيار الوعي من الدراما المسرحية، يرى البعض: "والحقيقة أننا لا نجد تقنية واحدة لرواية تيار الوعي، وإنّما نجد عدة تقنيات... ويأخذ من المسرح المنولوج والحوار"[4]. على ضوء ذلك نجد أن المنولوج الدرامي هو أسلوب مشترك بين الكتابة المسرحية ورواية تيار الوعي[5]، فما هي أوجه المقارنة بين المنولوج في تيار الوعي، والمنولوج في الدراما المسرحية؟. يختصر (همفري) هذه الأوجه بقوله: "وبالمثل فإن الجمهور المسرحي تقدم له لمحة من الخصوصية، ولكن هذا الجمهور لديه إشارات موضحة. وطرق مرشدة، وذلك فيما تعلمه من قِبل التقاليد السابقة للمسرح. والنتيجة أن منولوج المسرح يحترم ما يتوقعه الجمهور من نظام اللغة وثروتها التقليدية، وهو يوحي فحسب بإمكانيات الخيال الذهني، هذا بينما

---

(1) انظر: همفري، ص111.

(2) تشريح الدراما، ص63، وقد كتب (ستريندبرغ) بهذا المجال عدداً من المسرحيات، منها: (مـسرحية حلـم) التي تصور حلماً من الأحلام بالروحية الطبيعة، ص63.

(3) همفري، ص40.

(4) مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، ج2، شبكة الفصيح لعلوم اللغة العربية.

(5) انظر للاطلاع: على المنولوجات الدرامية المستعملة في كل من: الدراما الإذاعية، والتلفزيونية، والسينمائية، والتمثيلية، وأوجه المقارنة بينها وبين تيار الوعي، أسلن، ص79-88.

يستمر المنولوج الداخلي –على الرغم من توقعات القارئ- في تقديم النسيج الفعلي للوعي"[1].

ولعل من أبرز الأساليب التي استعملها منيف في البناء الدرامي لتيار الوعي أسلوب الحوار الداخلي، وهو "تلك التقنية المستخدمة في الرواية بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها، دون التصريح أو التلميح إلى أن الشخصية ستجري حواراً داخلياً"[2]. وينقسم الحوار الداخلي إلى قسمين: الحوار الداخلي المباشر، والحوار الداخلي غير المباشر[3].

وهذا توضيح لكل قسم:

---

(1) همفري، ص45.

(2) ونعتقد هنا وحسب ما ورد من تطبيقات في دراسة شبكة الفصيح أنها تقـصد بـالحوار الـداخلي بقـسميه المنولوج الداخلي بقسميه، معتبرة بذلك أن كل حوار داخلي هو منولوج داخلي، وأن كل منولوج داخلي لا بد أن يكون حواراً داخلياً، وهي بذلك تقصر الحوار على المنولوج، والمنولوج على الحوار.

ونعتقد أن ليس كل حوار داخلي هو منولوجاً داخلياً، فقد يكون الحوار صورة من صور التداعي الحر الذي ينطلق من نمط من أنماط التفكير الحر، كالتفكير العلمي، أو صورة من صور الحوار العـادي الـذي يحصل بين شخصيتين ولا يصبح تيار وعي إلا إذا تم تذكره من قِبل شخصية من الشخصيتين، على سـبيل ربط الأحداث بعضها ببعض. ومثال ذلك الحوار الداخلي بين عادل الخالدي وطالع العريفي، صـفحة 22-23، من رواية الآن.. هنا، ط5، 2004. أو كافة الحوارات الداخلية التـي دارت بـين كـل مـن هـاتين الشخصيتين والعاملين في المشفى. وسميت حوارات داخلية لأنها جاءت بصورة التداعي الحر للـذاكرة، ولا يمكننا أن نعتبر كل منولوج داخلي حواراً داخلياً؛ لأن المنولوج الداخلي قد يكون تداعي للمعلومات أو الأفكار من الذاكرة أو السطح القريب من الوعي دون أن يتخلل ذلك أي نوع من أنواع الحوار، ومثال ذلك، انظـر، ص25 من الرواية ذاتها، ومن هنا يمكننا القول إنه ليس كل حوار داخلي هو دراما، إذ إن الدراما بالإضافة إلى الحوار يجب أن تشتمل على الصراع الداخلي المنبثق عن حدث ذي فروع متعددة ومتشابكة، لا تستطيع الشخصية أو شخصية من الشخصيتين حسم الصراع –باتجاه فرع من فروع الحدث المتشابكة إلا بعد جهـد جهيد.

ومن هنا قد يكون الحوار منولوجاً داخلياً درامياً وقد لا يكون، انظر: للاطلاع على أنمـاط التـداعي، المبحث الثاني من هذه الرسالة، ص...، والمبحث الأول من الفصل الثاني، ص.......

(3) انظر: الشوابكة، السرد المؤطر في رواية النهايات، ص135-137.

أولاً: الحوار الداخلي المباشر:

لا تكاد رواية من روايات عبد الرحمن منيف تخلو من الحوار الداخلي المباشر، فقد استخدم هذا الحوار على نطاق واسع في روايات: (شرق المتوسط) و(الآن...هنا) و(حين تركنا الجسر) و(قصة حب مجوسية)، وعلى نطاق أقل في باقي رواياته. فما هو تعريف الحوار الداخلي المباشر، يعرف بأنه: "ذاك النمط من الحوار الذي يمثله عدم الاهتمام بتدخل المؤلف، وعدم افتراض أن هناك سامعاً، فيقدم المحتوى الداخلي كما لو لم يكن هناك قارئ، ويجري الحديث بضمير المتكلم، فتعبر الشخصية عن واقعها وعن أحاسيسها وآمالها... خالطة الحاضر بالماضي بالمستقبل، مازجة الحلم بالحقيقة، واليأس بالأمل فتجسد أعماق النفس بكل اضطرابها وآلامها"[(1)]. وعلى الرغم من عدم دقة هذا التعريف إلا أننا سنعتمده بعد أن نعدل عليه عبارة "ويجري الحديث بضميري المتكلم والمخاطب، فتعبر الشخصيات..."، لأن الحوار لا بد أن يقع بين شخصيتين فأكثر، وحتى لو أن الحوار كان بين الشخص وذاته فلا بد من تبادل الخطاب –الحوار- بين الشخص وذاته بضمير المخاطب، وتكون الرواية بضمير المتكلم، كما هو الحال في الحوار الداخلي المباشر بين زكي النداوي وذاته في رواية (حين تركنا الجسر) مثل: "وفكّرت: لو رآني أحد الآن، أتكلم هكذا، أتصرف هكذا، هل يتصور أني مجرد مجنون؟ صرخت بتحدٍ: زكي النداوي أعقل من الإله!... ارتفع صوتي بهدير كئيب: زكي نداوي جهاز أشعة!... قلتُ وأنا أضب مثل فيل مريض: فتش عن مزراب يا زكي. أتحتمي من المطر؟ ما تريده هو المطر، المطر والرياح والشمس، يجب أن تغتسل بأمطار الشتاء لعلها تطهر روحك. أما الرياح والشمس، فقد تستطيع أن تصفع النتانة الملتصقة بك وتجففها، لماذا تهرب يا خالداً أعمى؟"[(2)].

ونستشهد أيضاً بهذا الحوار الذي يمثل منولوجاً داخلياً دراميا مباشراً: "...كانت أوراق طالع موجعة، نازفة، قلت لنفسي: (لا بد من نشرها) أطل علي بعينيه الضاحكتين والحاذقتين معاً، وقال: (من تكون حتى تقرر نيابة عنّي؟) قلت له:

---

(1) مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، شبكة الفصيح لعلوم اللغة العربية، وانظر: سراج، نفسه.

(2) حين تركنا الجسر، ص155، 156، 158، 159.

(انتبه أيها الرجل، أنت لم تعد موجوداً، كان يمكن أن تقول لا أو نعم حتى ذلك الأربعاء، وبعدما انقضى ذلك اليوم، أصبحت ملكاً مشاعاً، ومثلما فقدت قدرتك على التحكم بجسدك فقدت، في نفس اللحظة، الحق في التدخل بشؤون الأحياء، لأن هؤلاء وحدهم يقررون ما يناسبهم. وأوراقك، الآن، تحت يدي، ويمكن أن أفعل بها ما أشاء) قال بصوت مشروخ: (ولكنني أودعتها أمانة لديك، واحتفظت لنفسي، لرفاقي، بحق التصرف بها، ويجب أن تكون أميناً وتعرف الحدود)! قلت وأنا أضحك (لم يمت ضميري بعد، يا طالع، ولن أجعل منك سلعة مهما كانت الظروف. لكن يجب أن تعرف: الاكتشافات، الإبداعات، وأيضاً التجارب، رغم صلتها بالذين أبدعوها أو حققوها فإنها تصبح ملك الآخرين بمجرد أن تتعدد أجساد أصحابها). قال لي، وهو يهز رأسه: (اسمع، لن أستطيع منعك، وما تعتبره تجربة، أنت تعرف في أية ظروف كتبت، ولهذا السبب بالذات أعتقد أنها لا تستحق التوقف، ومع ذلك فإن المسألة التي تؤرقني إلى أقصى حد! كيف يمكن أن ندمر السجون، نعم كيف يمكن أن ندمرها؟ وكيف نستطيع أن نخلق نظاماً وإنساناً يؤمنان فعلاً بالحرية؟ هذه هي المسألة التي تستحق العناء!) قلت له وأنا أشدد على مخارج الحروف: "أعذرك، يا عزيزي الذي غاب إلى الأبد، فأنت، ربما، لا تعرفني كما عرفتك، وقد تعمقت هذه المعرفة أكثر حين قرأت ما كتبته، ولذلك أريدك أن تتأكد من شيء واحد: (إذا خنت نفسي أخونك يا طالع، هذا ما أستطيع قوله) رد بحدة مشوبة بالخوف: (لا أتحدث هنا عن الوفاء والخيانة، فهذه الأمور بالنهاية قيم شخصية، أي أنها متعلقة بالأشخاص أكثر مما هي متعلقة بالظروف والوقائع، وما يهمني تماماً أن يتطابق الصوت مع الحركة، الشعار مع الموقف، وإلاّ أصبحنا متآمرين من حيث لا نريد). رددت بحدة (اسمع يا طالع) رغم قناعتي بحرية الآخرين إلا أن المقياس الحقيقي: هو الأحياء وليس الموتى، وأنت الآن، رغم أن هذا يحز بقلبي ويشطره إلى نصفين، لا يحق لك أن تدلي بأي قول، لأنك لم تعد موجوداً)، نظر إلي بمرارة وقال بحدة: (إنك لا تترك عاداتك أبداً، فأنت، بلباقة، وربما بمكر، تريد أن تسلب الآخرين حقهم في الحرية، وتحاول ذلك من خلال أفكار تعتبرها نهائية، وهذا أكثر ما يزعجني فيك، فاتركني أتنفس، أتكلم كما أريد!) صرخت بحدة (طالع، يا عزيزي، آن لك أن تذهب لتستريح، فالأحياء

أقدر منك، الآن، على حل مشاكلهم). وغاب وجه طالع. لكن عشرات الوجوه القديمة طلعت. كنت أتأملها بكثير من الصبر،..."[1].

سنحلل هذا النص من جوانب: تيار الوعي، المنولوج الداخلي المباشر، والبناء الدرامي.

تيار الوعي: نجده بكل وضوح في هذا المنولوج الحواري الدرامي، فالمحفز الخارجي للتداعي هو: (كانت أوراق طالع موجعة، نازفة) أي مضمونها، وزمن رجع هذا المحفز هو (قلت لنفسي: لا بد من نشرها). أما المحفزات الداخلية فقد جاءت من لغة الخطاب الحواري المباشر. وكل محفز له زمن رجع نفسي من أمثلته (أطل علي... وقال) و(قلت له) و(قال بصوت مشروخ) و(قلت وأنا أضحك) و(قال لي: وهو يهز رأسه).

وزمن التداعي، هو الزمن الحاضر في "وانصرفْتُ للقراءة والتأمل وأيضاً للمراجعة وانتظار شيء ما". وزمن محتويات التداعي ينقسم إلى قسمين:

أ. زمن الحوار، وهو نفس زمن التداعي، ولكنه مسكون بالزمن النفسي.

ب. زمن محتويات الحوار: يمتد من الماضي –من وفاة طالع العريفي رجوعاً إلى ما قبل سنوات السجن الخمس (أي زمن ما تحتويه كتابات- أوراق- طالع)- مروراً بالحاضر –لحظة الحوار- وانتهاء بالمستقبل غير المنظور (...كيف يمكن أن ندمر السجون).

أما الشكل الذي تداعى فيه الحوار فهو التخيّل أو التصور الذي يطلق عليه في علم النفس أحلام اليقظة. والراوي هو الشخصية ذاتها –عادل الخالدي- التي مهدت للحوار بعبارة: (قلت لنفسي: لا بد من نشرها). واستخدم في الحوار كلاً من ضميري المتكلم والمخاطب، مع استعمال نادر لضمير الغائب –(...رغم صلتها بالذين أبدعوها أو حققوها...)- في عدد من الجمل والعبارات.

ولئن جاء المنولوج الداخلي المباشر بأسلوب حواري بين شخصيتين، إلا أنّه ورد على صورة حلم يقظة، روته شخصية عادل الخالدي، وبما أن طالع العريفي لا

---

(1) الآن... هنا، ص97.

وجود حقيقي له في الواقع، لأنه قد توفي قبل أسابيع من هذا الحوار، ومحاورته محاورة قائمة على التوهم أو التخيل، فإن كلا الشخصيتين المتكلم والمخاطب هما شخصية واحدة، هي شخصية الراوي عادل الخالدي.

وبهذا تكون الصورة الكلية لهذا المونولوج قد رويت بضمير المتكلم، ودون أن تبوح الشخصية –عادل الخالدي- بهذا الحوار –حلم اليقظة- معتبرة عدم وجود سامع أو قارئ، ولذلك لم نلحظ أي وجود للمؤلف الذي اختفى كلياً.

وكل ذلك جعل منه منولوجاً داخلياً مباشراً، روي لنا من السطح القريب من الوعي، بدليل توقف عادل الخالدي أثناء الخطاب على كل مفردة من مفردات بعض الجمل والعبارات (وأوراقك، الآن، تحت يدي). أو وصل الجملة بمفردة من الجملة التالية ثم التوقف فالمتابعة (...ومثلما فقدت قدرتك على التحكم بجسدك فقدتَ، في نفس اللحظة، الحق في التدخل بشؤون الأحياء،). فالأصل (...بجسدك، فقدت في نفس اللحظة الحق...الأحياء،) أو حذف الفاصلة أيضاً بعد (بجسدك) والاستعاضة عنها بفاصلة منقوطة بعد كلمة الأحياء.

ولا يمكن أن نقول إن عبد الرحمن منيف لا يجيد استعمال علامات الترقيم أو أنها وردت سهواً أو نتيجة خطأ مطبعي، وإنما هي نقل للفكرة أو الحالة لحظة وصولها قريباً من سطح الوعي. ومن أمثلة هذا الاستعمال جعل علامة التعجب خارج أقواس مقول القول مع أنها يجب أن تكون بداخلها في قول طالع: [(...ويجب أن تكون أميناً وتعرف الحدود)!...].

وسنجعل علامات الترقيم مدخلنا إلى البناء الدرامي في هذا النص. أضف إلى الوظيفة السابقة التي أدتها علامات الترقيم في إيضاح منطقة الوعي، والتدليل على اضطراب الذهن وفيضانه، فقد أدت دوراً مهماً في بيان البناء الدرامي، إذ حلت علامات الترقيم –في بعض الأحيان- محل كيفية النطق والتحاور بين الشخصيتين على خشبة المسرح[1]، وبيان بطء النطق لتأخذ الشخصية وقتاً للتفكير، في الجمل التي استخدمت الفواصل بين مفرداتها، أو تسريع الكلام ومن ثم إبطائه في الجمل

(1) انظر للاطلاع: أسلن، ص80، 81، 82، 86.

والعبارات التي وردت الفاصلة وقد قسمت الجملة الثانية قسمين[1]، كما هو الحال في (...بجسدك فقدت، في نفس اللحظة، الحق...)، وللتدليل على تدفق الوعي على المسرح ومن ثم عودته إلى حاله. أما إخراج علامة التعجب خارج القوس –على ما نعتقد- وهي للتدليل على استمرار استغراب الشخصية –توجيهاً- إلى ما بعد انتقال الخطاب إلى الشخصية المقابلة لبرهة من الزمن. وكأن شخصية عادل الخالدي قد قاطعت كلام طالع العريفي على خشبة المسرح، نتيجة لتدفق الأفكار لديها، أو لرغبة في عدم السماح لشخصية طالع في التعبير عن نفسها. ومن الاستعمالات الدرامية التي وردت في النص استعمال الوصف لهيئة الشخصية وكلامها ونبرة الصوت من قبل الراوي عادل الخالدي، وأثناء انتقال الكلام من شخصية إلى أخرى، وهي الجمل أو العبارات التي وردت قبلَ أقواس القول، كما هو الحال في (قال بصوت مشروخ)، (قلتُ وأنا أضحك)، (قال لي، وهو يهز رأسه)، -ينظر هنا لوجود الفاصلة في العبارة الأخيرة، وعدم وجودها في العبارتين السابقتين- وهكذا في سائر النص. إن مثل هذه العبارات ما هي إلا بيان من المؤلف لكيفية تقديم الحوار وتمثيله إذا ما ترجم إلى دراما مسرحية أو إذاعية أو تلفزيونية أو سينمائية[2].

أما العنصر الآخر من عناصر البناء الدرامي في هذا النص فهو الحدث ذو الفروع المتداخلة والمتشابكة، نعتقد أنه لا يمكن فهم هذا الحدث إلا بعد إيضاح رمزية النص من ناحية[3]، وربط هذا النص بما سبقه ولحقه من نصوص من ناحية أخرى. يتمتع هذا النص برمزية عالية من حيث المضمون وأسلوب البناء، فالرمزية تبدأ من غلاف الرواية (الآن...هنا)، ورمزية العنوان تبدأ من الزمن المفتوح (الآن)، فمن أين يبدأ معنى (الآن)، وهل يبدأ من الحاضر أو من الماضي أم من المستقبل، لقد توحدت هذه الأزمنة في (الآن)، وما هو الذي يبدأ الآن؟ لقد حذفه

---

(1) انظر للاطلاع: فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القـاهرة، 1980، ص434، وانظر: همفري، ص14.

(2) انظر للاطلاع: منيف، عبد الرحمن، رحلة ضوء، المؤسسة العربية للدراسات والنـشر، المركـز الثقـافي العرب للدراسات، ط2، بيروت، الدار البيضاء، 2003، ص194، والكاتب والمنفى، ص191-209، حيـث تحدث منيف عن مراحل قطعت في محاولة تحويل (شرق المتوسط) إلى فيلم سينمائي.

(3) انظر للاطلاع: غنايم، ص47.

المؤلف وتركه لتقديرات القارئ بعد قراءة الرواية، واستعاض عنه بالنقطتين الأفقيتين (الآن..هنا)، ولكنه ربطه برمزية (هنا) المكان القريب والمفتوح والمجهول، فهل هنا تعني المنفى –الغرب- حيث أقام واستقر الراوي عادل الخالدي.

ونعتقد أن المؤلف قد ترك (هنا) مجهولة حتى اكتملت كتابة الرواية، فأضاف إلى العنوان عبارة (أو شرق المتوسط مرة أخرى)، فما عادت (هنا) صالحة للبقاء كما وردت، فأصبحت في خاتمة الرواية (هناك) –في شرق المتوسط، أي الوطن العربي- "طبيعي لا... ألسنا من هناك ولم نتعلم بعد هذه الكلمة"[1]، فبعد أن كان الوطن قريباً جداً –في النفس- أصبح بعيداً جداً –في النفس أيضاً-، ومن هنا اختصر كامل مضمون الرواية في مفردة واحدة، هي (لا)، فأصبح عنوان الرواية (الآن هناك لا هنا)، أي أن التغيير يبدأ من الداخل لا من الخارج. ولقد ارتبط هذا المعنى بالحلم البعيد أو صعب التحقق والمنال، فقد خُتمت الرواية بفقرة قصيرة، هي: "وأتذكر أنني حلمت أحلاماً كثيرة تلك الليلة، وكان بعضها لا يخلو من فرح حزين"[2].

وانطلاقاً من ذلك جاء اعتراض طالع العريفي على نشر أوراقه في أوروبا، أو حتى في أي مكان آخر، لماذا؟ لأن طالع العريفي هو شخصية رمزية، تمثل حركات التحرر العربية التي لم تستطع فهم خصوصية الواقع العربي التي تنطلق من الفكر العربي الإسلامي، فعجزت عن مواجهة الأنظمة العربية التي هي أيضاً نتاج غربي، فعند أول تصادم معها، هاجرت هذه الحركات إلى حيث استوردت أفكارها، فمرض طالع العريفي هو مرض ذو شقين: فكر غريب في جسده، وتخلف اجتماعي قاد إلى اضطهاد سياسي، وبدلاً من أن يبحث عن العلاج في الوطن، ذهب إلى الغرب، إحساساً منه بالدونية الناتجة عن الاغتراب الفكري، وما أن وصل إلى الغرب الذي اعتقد أن نجاته تكمن فيه، حتى قايضه هذا الغرب بمصالحه مع النظام

---

(1) الآن..هنا، ص532.

(2) نفسه، ص532، ويمكن أن نخمن أن العنوان قد يصبح: (الآن هناك لا هنا) أو العودة إلى شرق المتوسـط مرة أخرى، لأن الراوي ما زال في الغرب.

السياسي العربي[1]، فمات طالع العريفي أو قتل، وعاد الجسد إلى أرضه، وبقيت الروح –الفكر- في الموطن الذي جاءت منه، وكأن الغرب أعاد الأمور إلى نصابها، ولهذا رفض طالع العريفي نشر الأوراق، لا بل إن الذي رفض هو الغرب –الفكر الذي تمثل في خيال طالع أمام عادل الخالدي-؛ لأن الأهمية قد تبدلت من التغير الفكري السياسي إلى عناوين جديدة منها حقوق الإنسان التي يتمثل بعضها بهدم السجون (اسمع، لن أستطيع منعك،... أنت تعرف في أي ظروف كتبت... لا تستحق التوقف... كيف يمكن أن ندمر السجون...نخلق نظاماً وإنساناً يؤمنان بالحرية)، ولنلاحظ رمزية العبارة الأخيرة، فالغرب لم يتخل عن هدفه وإستراتيجيته في السيطرة على الشرق المتوسط، ولكنه غيّر أدواته وأساليبه، فلم يعد بحاجة إلى واجهات –لا حركات تحرر ولا أنظمة سياسية- وإنّما يريد أن يباشر الأمر بنفسه، وهذا هو النظام العالمي الجديد. أما شخصية عادل الخالدي وهي شخصية رمزية تمثل صحوة الضمير والفكر عند حركات التحرر العربية، فطالع العريفي وعادل الخالدي ما هما إلا وجهان لشخص واحد، حيث مات أحد الوجهين وبقي الآخر، ولهذا فإن الخطاب يكاد يكون موجهاً من عادل الخالدي إلى نفسه أو من طالع إلى نفسه.

ولكن هذا الضمير الذي استيقظ متأخراً، لم يعد قادراً على فعل أي شيء، حتى العودة إلى أرض الوطن، فلم يعد أمامه إلا أن يفضح النظام العالمي الجديد أمام الشعوب من خلال نشر أوراق طالع العريفي، وأن يحلم بالتحرر والعودة والتطور (...حلمت أحلاماً... بعضها لا يخلو من فرح حزين)، فرفض طالع العريفي لنشر الأوراق، يعود إلى الخوف من كشف الحقيقة التي تمثلت في أن كلا طرفي الصراع في شرق المتوسط –حركات التحرر والأنظمة السياسية- تحركهما يد واحدة، تفيد من صراعهما في بقاء كل منهما تابعاً لها، فعند نشر الأوراق ينكشف دور الغرب في هدم الشرق.

---

(1) انظر: السابق، ص52، 54، 55، (كان طالع في صندوقه أسفل الطائرة... يسمع المناقشات بين أعضاء الوفد)، ص57 (ولا تجعلنا مرتهنين إلى عوامل وقوى خارجية).

إذن فالنص السابق هو نص درامي -تلخص فيه مضمون الرواية بكاملها، يمكن أن نعده نواة الرواية أو جوهرها- يقوم على مضمون متحرك –تبدل أدوات الغرب في السيطرة على الشرق، والصحوة المتأخرة لضمير حركات التحرر العربية –ذو فروع متشابكة- الشرق في مواجهة الغرب، حركات التحرر العربية في مواجهة أنظمته السياسية –والصراع- صراع الشرق مع الغرب، وصراع النفس العربية مع ذاتها أولاً ومع واقعها ثانياً –قدم لنا الحدث، وهو موت طالع العريفي- موت حركات التحرر العربية بصورتها القديمة، وصحوة ضميرها المتأخرة –وبقاء الصراع مفتوحاً على مصراعيه مفتوحاً على كل الاحتمالات: "بدأت أسمع النواح والأنين الآتي من هناك، ...سمعت ما يشبه الدوي... فقد أحست أن الأرض تتشقق ويعلو الصهيل..."[1].

فالرواية في صورتها الكلية تحاكي الواقع العربي، مما جعل بناءها بناء درامياً[2]، يستند على محاكاة الحركة الداخلية للوعي عند الشخصيتين، فكشفت –المحاكاة- عن الدراما النفسية التي لم تتوقف، والحركة العنيفة التي تصطرع في وعي الشخصيتين والمحاكاة معاً.

ثانياً: الحوار الداخلي غير المباشر:

وكما استعمل عبد الرحمن منيف الحوار المباشر على نطاق واسع، فقد استعمل الحوار الداخلي غير المباشر في البناء الدرامي لتيار الوعي. ويختلف الحوار الداخلي غير المباشر عن الحوار المباشر بحضور المؤلف كشاهدٍ أو راوٍ، أو معلق على الأحداث، واستخدام ضمير المخاطب أو الغائب أو استخدامهما معاً[3]، وبقاء الحوار داخلياً صامتاً بين الشخصيتين وعدم البوح به. ويتداخل في هذا الأسلوب صوت الراوي –المؤلف واسع المعرفة- مع أصوات الشخصيات، فيتم "المزج بين سمات الكلام المباشر والكلام غير المباشر، بين صوت الراوي وصوت

(1) الآن...هنا، ص532.

(2) انظر للاطلاع: همفري، ص34.

(3) انظر: مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، شبكة الفصيح.

الشخصية، فبدل أن يظهر في النص متكلم واحد: الراوي أو الشخصية يمتزج فيه متكلم ظاهر ومتكلم خفي، الأول هو الراوي والثاني هو الشخصية. ويظهر الصوت الخفي للشخصية ويشارك الصوت الظاهر سيطرته على النص. وفي بعض الأحيان يكون الصوت الخفي هو المتكلم الرئيسي"(1).

أي أن الراوي –المؤلف واسع المعرفة- هو الذي يبرز لنا الحوار القائم بين الشخصيتين، لأن الحوار بينهما يكون حواراً صامتاً. ومن أمثلة هذا البناء الدرامي عند منيف في "بادية الظلمات": "...فَنَر يرى هاملتون لأول مرة بهذه الصورة، لقد أغلق عينيه نصف إغلاقه، وكأنه يستعيد درساً، لفرط ما كرره، أصبح يردده بهذه الطريقة العميقة المؤثرة...

قال فنر:

- لا أريد أن أسأل الآن، يمكن أن تتكلم، مستر هاملتون، كل ما تريد لكن لدي الكثير من الأسئلة فيما بعد.
- يمكن أن أقول أشياء عديدة يعرفها غيري، لكن أحسن، خلافاً للكثيرين إنه إذا تم الوصول إلى معادلة جديدة، هي الصحراء والدين والبحر، فعندئذٍ يمكن أن يترتب على هذه المعادلة شيء جديد!

ابتسم. نظر إلى السماء، التفت قليلاً، نظر إلى البحر، تنحنح ثم تابع:...

هز رأسه كمن يفيق من النوم، أو كمن يختبر نفسه بعد صدمة قوية وبعد قليل: لا أخفي عليك، يا صاحب السمو، إنني مشوش، إذ بمقدار ما تبدو لي الصورة واضحة، وكأنها جوهرة في الظلمة، إلا أنها زلقة مثل سمكة، أو خادعة مثل نقطة نور تسقط من مكان عالٍ أحس الأشياء بغزارتها وتدفقها، لكن لا أقوى على مسكها، وهذا ما يعطي حديثي نسقاً مضطرباً وغامضاً.

ضحك فنر، وكان ضحكه أقرب إلى القهقهة، لأن حالة من الانفعال التي سيطرت، فجأة، على هاملتون، جعلته مضطرباً حنقاً. تابع دون أن يأبه لهذه المقاطعة:

(1) همفري، ص17.

اعترف أن الدوافع الحقيقية هنا لم تعد واضحة حتى بالنسبة لي. وتذكر كلمات عمته، مارلو منذ سنوات طويل قالت كلمات لا يزال رنينها يعاوده بين فترة وأخرى. كان هو وكان أبوه، وكانوا يتناقشون...قالت عمته: مشكلة هاملتون، وابتسمت، إنه نصفان: نصفه شاعر ونصفه مفكر...

وابتسمت أكثر من قبل وهي تضيف:

- ولا أعرف أي نصفيه الشاعر وأي نصفيه المفكر، ولا أعرف أي النصفين... ابتسم أبوه وقال بسخرية لاذعة:

- ولا أحد يعرف ما إذا كان مقسوماً عمودياً أو أفقياً!

استعاد هاملتون مع عمته ذلك بعد سنوات طويلة، ابتسمت، وأضافت العمة في المرة الثانية:

- وربما الأصح أن استبدل كلمة شاعر بكلمة مغامر.

تذكر هاملتون هذه القصة وهو يتدفق، اضطراب، قال لفنر:

- من حسن حظي أني لم ألتحق بسلك التدريس...

وبعد قليل وهو ينهض لكي ينهي الحديث ويريض جسده:

- يمكن أن نتحدث حول هذا الموضوع في وقت لآخر[*].

لقد جرى هذا الحديث في بداية إقامتهما في العوالي، وكان هاملتون في أوج حماسته واضطرابه معاً، ...الآن يقف في مواجهة التحدي الذي طالما انتظره..."[1].

يتشكّل تيار الوعي في النص السابق بمنولوج داخلي درامي غير مباشر، متداعياً من ذاكرة المدى البعيد عند (هاملتون)، بما اختزنته ذاكرته من معلومات وأحداث مر بها في زمن من أزمنة مسار بناء مدن الملح، فشكلات هذه الأحداث والمعلومات محفزات نفسية عميقة راسخة، تبلورت وسكنت وعيه الباطني، فكانت أبسط المثيرات قادرة على تحفيز ذهنه فيتداعى، ولعل ديمومة الوضع النفسي (لهاملتون)، بسبب فقدانه لسلطاته في مدن الملح، عندما استغنى عنه السلطان

(*) الصورة كما وردت إلى الذهن في لحظة تدفقها (من وقت لآخر).

(1) منيف، عبد الرحمن، مدن الملح، بادية الظلمات، المؤسسة العربية للدراسـات والنـشر، المركـز الثقـافي العربي، ط10، بيروت، الدار البيضاء، ص10، 11، 12، 13.

خزعل[1]، جعله دائم التفكير بكيفية العودة إليها، مما ولد لديه قلقاً نفسياً، دفعه إلى الانصراف للدراسة والكتابة[2]، ومن هنا كانت محفزات التداعي متوافرة، ومن هذه التداعيات كان هذا المنولوج الحواري غير المباشر، الذي تذكر فيه هالمتون علاقته بالأمير فنر الذي أصبح سلطاناً فيما بعد، وأثناء المراسلات التي جرت بينهما من أجل العودة التي ماطل فيها السلطان فنر توفي (هاملتون)[3]. وهذا يدفعنا إلى السؤال التالي: هل أخذ الراوي –المؤلف واسع المعرفة- المعلومات والأحداث الواردة في المنولوج الحواري غير المباشر من مذكّرات وكتابات هاملتون، فصاغ بعضها بلغته الخاصة وترك بعضها الآخر بلغة هاملتون[4]، فجاء المنولوج بصور غير مباشرة بسبب تدخلات الراوي و تعليقاته وشروحاته التي تظهر بصورة متعددة، كاستخدامه لضمائر المتكلم والغائب، وعلى نحو نشعر فيه أن المؤلف –الراوي- كان يعيش مع الشخصيات لحظة بلحظة، وإن اعتمد أحياناً على كتاباتها ومذكراتها، ويعود هذا الإحساس إلى ذكر المؤلف لكثير من الأحداث التي لم تشارك أو تسمع بها بعض الشخصيات، وهذا بعينه هو المقصود بالحضور الدائم للمؤلف في النص الروائي، فشخصية (هاملتون) لم تعايش مثلاً كامل الأحداث التي حصلت في عهد السلطان خزعل، وإن كانت تتابع ما يجري في السلطنة من منفاها، حتى أنها لم تسمع بعزل خزعل من قِبل فنر إلا بعد فترة من الوقت.

وهذا يعيدنا إلى الحوار غير المباشر في النص السابق، ونبدأ بالحوار الصامت:

للحوار الصامت صور كثيرة، من هذه الصور: أن تفكر الشخصية بأقوال الشخصية الأخرى دون أن تبوح لها بما تفكر به، فإذا روت الشخصية عن نفسها ما يدور في ذهنها باستخدام عبارات مثل (قلت لنفسي) فإن هذا الحوار يكون عندئذٍ حوراً صامتاً مباشراً. أما إذا تولى المؤلف واسع المعرفة أو شخصية أخرى من

---

(1) نفسه، ص214.

(2) نفسه، ص214.

(3) نفسه، ص222.

(4) المنولوج الداخلي غير المباشر، ص 123 من هذه الرسالة.

شخصيات النص نقل ما فكرت به الشخصية وبلغه المؤلف أو الشخصية الأخرى، ودون أن تبوح به الشخصية، ولكن بتوقع أو توهم أو تصور أو تخيل من قِبل المؤلف أو الشخصية الأخرى، لما يدور في ذهن هذه الشخصية، ويأتي بضمير الغائب وإن تخللت النص بعض الجمل والعبارات التي نُقلت بضمير المتكلم، فإن هذا الحوار هو حوار داخلي صامت غير مباشر، ونفهم ذلك من خلال عبارات من مثل: (فكر لنفسه، أو قال لنفسه أو قالت لنفسها)[1]، ومن أمثلة هذا الحوار في النص: (قَنَر يرى هاملتون لأول مرة بهذه الصورة، لقد أغلق عينيه نصف إغلاقه، وكأنه يستعيد درساً، لفرط ما كرره، أصبح يردده بهذه الطريقة العميقة المؤثرة). رغم فهم المعنى العام للكلام الذي أداه هاملتون كما يؤدي المؤمن الصلاة، أو كما يرفع المتوسل دعاءه إلى قوة مجهولة، لكي تساعده، فقد احتار. (لم يكن هاملتون هكذا من قبل، وما يقوله الآن يتجاوز تلك الثرثرات التي يروق للبعض أن يرددها لإشعار الآخرين بسعة المعرفة) فالحوار هنا حوار داخلي صامتٌ، نقله لنا المؤلف من خلال وصفه لطريقة التفكير عند قَنَر، والعبارة الإيحائية على صمت التفكير (أغلق عينيه نصف إغلاقة)[2].

وهذا الحوار الصامت مع الذات جاء داخل حوار مباشر وصريح ولا علاقة له بتيار الوعي في مرحلته الأولى التي دار فيها. ولكنه أصبح تيار وعي عندما تداعى –بصورته الحوارية الكلية- مرة أخرى من ذاكرة هاملتون في بيروت. والحوار هنا انقسم قسمين: الحوار الحقيقي الذي تداعى من ذاكرة هاملتون بمحفز من المحفزات، ولّد قسماً ثانياً من الحوار الداخلي المباشر في ذهن هاملتون، وكأن هاملتون يقارن بين ما كان عليه، وما أصبح عليه، أي أنه يحاور ذاته.

ومن هنا فإن ما أصبح عليه هاملتون كان المحفز الخارجي لتداعي الحوار الماضي، وبسبب رواية المؤلف الواسع المعرفة لكلا الحوارين، أصبح الحوار داخلياً صامتاً غير مباشر. ولعل ذلك من الأسباب التي كانت وراء تقسيم هذا الجزء

---

(1) وقد يستغني عنها المؤلف، ولكنها تفهم من السياق العام للنص، أو بعض عباراته الإيحائية الدالة على ذلك.

(2) وهنا يجب أن نشير إلى أن المؤلف واسع المعرفة لم يعتمد على ما كتبه في بيروت، فقط، وإنّا اعتمد أيضاً على يومياته التي كتبها أثناء عمله في السلطنة، انظر: نفسه، ص99، وعلى سبيل المثال لا الحصر.

من الرواية، إلى ذاكرة الأمس البعيد، وذاكرة الأمس القريب، فتَداخَلَ البعيد مع القريب في بناء تيار الوعي في هذه الرواية.

وفي النص السابق نلتقي مع سمة أخرى من سمات الحوار الداخلي غير المباشر، وهي امتزاج الكلام المباشر مع غير المباشر، عن طريق امتزاج صوت الراوي –المؤلف واسع المعرفة- مع صوت الشخصية، فيصبحان صوتاً واحداً (...اعترف أن الدوافع الحقيقية لوجودي... أو بكلمة دقيقة أقل يقيناً)، هذا هو صوت الشخصية –هاملتون- ومن حيث الظاهر، (وتذكر كلمات عمته مارلو.. منذ سنوات طويلة... وكان هو متردداً وحائراً.) هذا هو صوت الراوي –المؤلف، ولكن هذين الصوتين يمتزجان في صوت واحد (قالت عمته: مشكلة هاملتون، وابتسمت، إنّه نصفان:...)، فهل المؤلف كان حاضراً عندما قالت عمته!، بالتأكيد لا،إذن من هو الراوي هل هي الشخصية أم المؤلف؟، -نعتقد أن الصوتين اندمجا معاً، ويتأكد هذا المزج من خلال مفردات (قالت عمته) و(استعاد هاملتون ذلك الحديث) و(تذكر هاملتون هذه القصة وهو يتدفق، اضطراب، قال لفنر:..). ففي هذا النص متكلم ظاهر هو الراوي أو المؤلف واسع المعرفة، ومتكلم خفي هو إحدى الشخصيات الواردة في النص، ومنها (هاملتون)، فظهر الصوت الخفي للشخصية (من حسن حظي أني لم ألتحق بسلك التدريس)، وهنا شاركت الشخصية بصوتها في السيطرة على النص، وإن أصبح في أغلب الأحيان، الصوت الخفي –المؤلف واسع المعرفة أو الراوي-، هو الصوت المتكلم الرئيسي في أجزاء الرواية الخمسة.

ولا يخفى البناء الدرامي القائم على الحوار الداخلي غير المباشر عن المباشر إلا من حيث استخدام الضمائر، والحضور الدائم للمؤلف، مع بقاء عناصر البناء الدرامي الأخرى كما هي، وإن كان الحوار الداخلي المباشر –ولاسيما إذا كان بين الشخصية وذاتها- أقرب إلى الواقع والنفس. وفي النص السابق نجد استعمال علامات الترقيم على سبيل إظهار الانفعال الداخلي، الذي يؤدي إلى إبطاء الكلام: (ضحك قَنَر،... لأن حالة الانفعال التي سيطرت، فجأة، على هاملتون، جعلته مضطرباً حنقاً)، فلم يكتفِ الراوي بوصف حالة الانفعال من أجل إبراز الصورة الدرامية في الحوار، بل استعمل معها الفصل بين مفردات الجملة الواحدة

(...سيطرت، فجأة، على هاملتون، جعلته...) ومن هذا الاستعمال أيضاً (-مشكلة هاملتون، وابتسمت، إنه نصفان:...)، والفصل هنا جاء بوظيفة تقطّع التداعي وإظهار صور الانفعال، لا عند شخصية واحدة، ولكن عند شخصيتين هما: هاملتون الذي يتذكر، وعمته التي قالت.

وكذلك نجد (...وهو يتدفق، اضطرب، قال لفنر:...)[1] وهذا التعبير المتقطع قصد منه المؤلف، إلى جانب إبراز الانفعال الداخلي، الإيحاء بأن المفردات نقلت في لحظة وصولها إلى المنطقة القريبة من سطح الوعي.

وللدلالة على تدفق التيار من خلال عدم الفصل بين الجمل نجد من أمثلته (إذا أردت أن تستقطب انتباه الآخرين يجب أن تتكلم إما بطريقة مختلفة أو شيئاً مختلفاً).

ولا يخفى استخدام الأوصاف التعبيرية الدالة على البناء الدرامي، ولاسيما تلك الأوصاف التي تخللت النص عند انتقال الحوار من شخصية إلى أخرى.

ولقد مثل الصراع في الرواية "شبكة من الصيغ والأفكار والأشكال، والعلاقات"[2] التي استخدمها المؤلف واسع المعرفة في بناء درامي معقد، يصعب معه اجتزاء فكرة أو نص والحديث عنه بمعزل عما سبقه ولحقه. فاتسم الصراع بين الشخصيات والأحداث وزمكانيتها بالتعبير "عن لحظة، عن فكرة، عن حالة"[3].

فتشعب الصراع إلى شعب كثيرة، يمكننا أن نجعلها في قسمين رئيسيين، يقع تحت كل قسم منهما شعب متعددة من الصراع، ولعل هذين القسمين هما: الصراع العربي الغربي الذي يهدف إلى السيطرة على مدن الملح واقتصادياتها.

والصراع العربي العربي الذي يهدف إلى السيطرة على السلطة والأرض والإنسان من ناحية، والصراع العربي مع الصحراء والبداوة ومن ثم المدنية والتحضر من ناحية أخرى، وكلا قسمي الصراع ولّدا عند الإنسان العربي صراعاً

---

(1) نعتقد أن هناك حذفاً مقصوداً بعد مفردة (يتدفق)، أو أن الاضطراب الذهني قد ولـد اضـطراباً فـي بنيـة العبارة، فهل يكون التركيب (يتدفق اضطراباً) مثلاً، وهذا تعبير مقصود عن تيار الوعي في لحظة وصـوله إلى الذهن.

(2) منيف، عبد الرحمن، الكاتب والمنفى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المركز الثقـافي العربـي، ط3، بيروت، الدار البيضاء، 2001، ص308.

(3) نفسه، ص309.

نفسياً عميقاً يصل في بعض الأحيان إلى مرحلة الانفصام في الشخصية أو الجنون، كما هو الحال مع كثير من شخصيات الرواية، ابتداء من أم الخوش وانتهاء بالسلطان خزعل، وفنر، وسند، وعمير.

أما النص الذي اقتبسناه سابقاً، فإنه يمهّد للصراع بين السلطان خزعل والأمير قَنَر الذي أصبح سلطاناً فيما بعد، بعد اتهام الأول بالجنون، والتفرد بالسلطة، وكان من أحداث هذا الصراع طرد (هاملتون) من السلطنة على يد السلطان خزعل مما ولد في نفسه صراعاً نفسياً حاداً، ساهم في البنية الدرامية للنص الروائي.

الفصل الثالث

التقنيات الفنية في تقديم تيار الوعي في روايات عبد الرحمن منيف

استعمل منيف عدداً من التقنيات الفنية التي مكنته من تقديم شخصياته من خلال تيار الوعي، مركزاً عليها أكثر من التركيز على الأحداث الخارجية؛ لأنها لم تكن تمثل بالنسبة إليها سوى مجموعة من الحوافز الخارجية التي تعمل على إثارة الوعي، ومن ثم تداعيه بما يحتوي عليه من أفكار وصور تخص موضوعاً معيناً، يرغب الروائي في تقديمه إلى القارئ، ولهذا لم تكن لهذه الأحداث سيطرةً على الواقع النفسي الداخلي عند هذه الشخصيات إلا بالقدر الذي يمكنها من استثارة الوعي وطبقاته الداخلية.

وهذا ما تحدثنا عنه –سابقاً في الفصل الأول، ولمسناه في الفصل الثاني من هذه الدراسة-، وأكد عليه (أريك أويرباخ) في معرض دراسته لرواية (فرجينيا وولف) (إلى الفنار)، إذ يقول: لا سيطرة للأحداث الخارجية بتاتاً، فهي لا تستعمل إلا كمفتاح أو مدخل إلى الأحداث الداخلية، في حين أن الحركة الداخلية كانت فيما مضى، وفي أحيان كثيرة، اليوم، تستعمل على الغالب كتحضير وتأسيس لأحداث خارجية هامة. كما يتجلى هذا الأمر، هنا، بواسطة الصدفة التي تميز الوسائل والحيل الخارجية التي تؤدي بدورها إلى الأحداث الداخلية الأكثر أهمية"[(1)].

"والصدفة التي يقصدها (أويرباخ) هي أن الأحداث الخارجية لا تكون العمود الفقري للرواية إذا ما قورنت بالأحداث الداخلية، فالأولى تأتي وسيلةً للوعي"[(2)].
وبما أن النصين السابقين لا يحتاجان إلى أي تفسير أو إيضاح، فإننا أوردنا ما سبق للتأكيد على تقسيم رواية تيار الوعي إلى قصتين: خارجية وداخلية، كما مر معنا سابقاً، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإننا لن نتناول في هذا الفصل من التقنيات الفنية إلا ما يختص منها بتقدير تيار الوعي –القصة الداخلية- وما له علاقة بهذا التيار.

---

(1) نقلاً عن: غنايم، نفسه، ص22.

(2) نفسه، ص22.

ونظراً للتداخل التركيبي بين الأحداث الخارجية والأحداث الداخلية كان لا بد للروائي من اتّباع التقنيات الفنية التي تمكنه من فصل مادة الوعي وإبرازهـا عـن غيرها من مواد الرواية الأخرى. ومن هنا عمد منيف إلى اختيار تقنيـات متعـددة تمكنه من تقديم مادة الوعي والسيطرة عليها.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه التقنيات وطرق استعمالها تختلف من روائي إلى آخر عند كتاب تيار الوعي، لاسيما أن هذه التقنيات ليست مقتـصرة علـى روايـة التيار، إذ إن أغلبها قد استُعمِل في مختلف أنواع الروايات، ولكن الذي يميزها هنـا هو اتصالها بمادة الوعي، على اعتبار أنها وسيلة لتقديم هذا الوعي والسيطرة عليه، إذ إن لتيار الوعي خصوصية مستمدة من حركته السريعة، وتراكم الأفكار بـصورة فوضوية، وتمزّق وتفتت هذه الأفكار وتشتتها، ولهذا يختلف الوعي من شخصية إلى أخرى تبعاً لقوة مكوناته وعناصره السابقة، وهذا بدوره يؤدي إلى اخـتلاف كتـاب تيار الوعي في تقديم مادة الوعي، فمن الممكـن أن يقـدم روائـي وعـي إحـدى شخصياته بشكل مشوش وغير منتظم، بينما يقدّمها آخر على نحو أقل تشويشاً وأكثر انتظاماً، ويقودنا هذا إلى الحديث عن مستوى وعي الشخصيات تبعاً للبيئات الثقافية التي استمد منها هذا الروائي شخصياته. فهذه البيئة التي تعاملت معهـا الشخـصية تحدد ولو بصورة تقريبية عمق تجربتها في الحياة، والوعي الذي أفادته مـن هـذه التجربة، فوسيلة تقديم وعي شخصية مزارع بالتأكيد تختلف عن وسيلة تقديم وعـي طبيب أو أستاذ جامعي، كما هو الحال عند شخصيات منيف الرمزية.

فشخصية طبيب –على سبيل المثال يكون وعيها أقل تشتتاً وتمزقـاً وأكثـر انتظاماً من شخصية سائق أو عامل أو تاجر، كما هو الحال في رواية (مدن الملح) وغيرها. كما أن تقديم وعي امرأة يختلف عن تقديم وعي رجل كما هو الحال فـي رواية (عالم بلا خرائط) وعلى ضوء ذلك لا يمكننا في هـذا الفـصل تتبـع كافـة التقنيات الفنية التي استعملها منيف، ولكن قد تعرضنا لأكثرها اسـتعمالاً وشـيوعاً، بالإضافة إلى أكثرها متانة ونضجاً.

ومن التقنيات التي استعملها في تنظيم حركة تيار الوعي أسس التداعي الحر في علم النفس، وتعتمد هذه الأسس على النشاط المستمر للذهن الذي يصعب تركـز

حركاته على شيء واحد لفترة طويلة، حتى لو أرادت الشخصية فعل ذلـك[1]؛ لأن أي محاولة لتركيزها يؤدي إلى استقرارها –حركات الوعي- فـي بـؤرة الـشيء المركز عليه، ولمدى لحظات قصيرة. ومع ذلك للنشاط الذهني محتوى يتوافر عـن طريق إيحاء شيء بشيء آخر، فتتداعى الصفات المشتركة أو المتناقـضة كليـاً أو جزئياً، ولو بمحض الإيحاء[2].

ولقد أشرنا سابقاً إلى عوامل تنظيم التداعي[3]، -الذاكرة والخيال والحواس- فإننا لن نعيد الحديث عنها إلا بالمقدار الذي يستوجبه التطبيق في المبحث الأول من هذا الفصل، وبما أن الذاكرة هي من أهم أسس تداعي التيار وتنظيمه، فقد توزعت على مختلف جوانب الدراسة، ولهذا سنتجاوزها، وسندرس الحواس عند منيف مـن خلال وسيلتي الحدس والحلم، بالإضافة إلى الخيال الذي سندرسه من خلال الوسائل البلاغية. ومن الأساليب التي استعملها منيف المونتاج الزماني والمكـاني، ونظـراً لأهمية تركيز الأحداث وتعيينها وتحديدها ضمن بؤرة معينة، يتم من خلالها الكشف عن الوعي زمنياً ومكانياً، وعلى نحو يجعله قريباً من واقع الشخصيات، التي تتغاير في الوعي من ناحية، وعدم قدرة الروائي على النفاذ إلى ذهن أكثر من شخصية في اللحظة الواحدة، من ناحية ثانية، ولاختلاف وعي الشخصية بين لحظة وأخرى أثناء كشفها عن خباياها النفسية، إذ ترتبط كل لحظة بواقع نفسي مغاير لتلك التي سـبقتها –فقد قمنا بدراسة المونتاج المكاني والزماني في مبحثين مندمجين مـع بعـضهما، لصعوبة فصل الزمان عن المكان، مع مراعاة الفارق الكبير بين استعمال زمن تيار الوعي –الأحداث الداخلية- على نطاق واسع، أكثر بكثير مـن اسـتعمال الـزمن الخارجي –فيما يتعلق بالأحداث الخارجية، لأن الزمن الداخلي يقدم الاستبطان دون تلخيص في أغلب الأحيان[4].

---

(1) انظر: همفري، نفسه، ص64.

(2) انظر: نفسه، ص66.

(3) انظر المبحث الثاني من الفصل الأول في هذه الدراسة، ولاسيما ما يتعلق بأنماط التداعي والذاكرة.

(4) انظر المبحث الثالث الفصل الأول في هذه الدراسة، ولاسيما الزمن في تيار الوعي، وتعريفاته وعناصره.

1.3 طرق تنظيم التيار والسيطرة عليه في روايات منيف

لقد أوجد منيف طرقاً تمكنه من صياغة العناصر التقنية لتيار الوعي، وإيجاد الترابط الفني بينها؛ إذ أدرك الحدود الفنية التي يصعب تخطيها أو تجاهلها عند تقديم وعي شخصياته الروائية، ولاسيما إدراكه لطبيعة الوعي الإنساني الذي يأخذ شكله من الذاتية، وعدم التوقف –أي حركة الوعي المستمرة-، "فتداعي الوعي على هذه الشاكلة قديم قدم فكر الإنسان"[1]. فالذاتية والاستمرارية يرتبطان ببعضهما ارتباطاً عضوياً، إذ إن "المعنى لا يعطيه إلا المزيج: إلا البنية"[2]. وتكمن صعوبة السيطرة على التيار: في تدفقه المستمر للوعي المشتت، وتقطع الأفكار –أحياناً- وهذا الوعي لا يتوقف إلا من خلال انتباه الشخصية لحركة الخارج، أو عندما يتركز هذا الانتباه في بؤرة تمثل شاغلاً من شواغل الحياة اليومية، وربما في مثل هذه الحالة يتوقف الوعي الباطني كلياً أو جزئياً عن الجريان ليفسح المجال للوعي الظاهري أن يعمل؛ لأن "إدراك الحركة ماثل كذلك في المظهر التزامني"[3]، فالتزامن يأتي إذا ما غفل الوعي الظاهري بين فترة وأخرى، وتسلل الوعي الباطني إلى الذهن، فيأتي التيار –بصورة ضبابية من المناطق المتصلة بمرحلة ما قبل الكلام، وهنا يصبح تدخل العالم الخارجي –مشاغل الحياة اليومية- القادر على إعاقة- تأخير- تدفق الوعي وجريانه مهماً جداً في رواية تيار الوعي؛ لأن ذلك يؤدي إلى عدم سلاسة التيار، مما يمنحه صفة التشتت والتمزق في كثير من الأحيان[4].

وعلى ضوء ذلك بنى روائيو تيار الوعي روايات كاملة بهذا الأسلوب، وهم بذلك يحاولون الغوص في أعماق النفس البشرية، كي يقدموا الحياة الإنسانية، بشقيها الداخلي والخارجي؛ إذ تصبح معطيات الأحداث الخارجية مجموعة من المحفزات

---

(1) ويست، نفسه، ص21.

(2) بركة، بسام اللغة والبنية الاجتماعية، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع40، 1986، ص73.

(3) شتراوس، كلود ليفي، الأنثروبولوجيا البنيوية، ت: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977، ص114.

(4) انظر: همفري، ص62-63، ويست، ص22-23.

والمثيرات التي تساعد على تدفق التيار تارة، وإعاقته تارة أخرى، وهذا مـا دفعنـا سابقاً إلى تقسيم رواية التيار إلى قصة داخلية وأخرى خارجية.

انطلاقاً من ذلك، فإن "مصطلح تيار ليس مصطلحاً وصـفياً بـشكل كامـل وينبغي أن تضاف هنا فكرة التركيب إلى فكرة الفيض، وذلك للإشارة إلـى سـمة الثبات والقدرة على تشرب التداخلات -وذلك بعد أن ينقطع التيـار للحظـة مـا- وكذاك للقدرة على المرور بحرية من طبقة معينة في الشعور إلى طبقة أخرى. وثمة سمة أخرى لحركة الشعور وهي قدرته على التحرك بحرية في الزمن، وميلـه لأن يجد للزمن معنى خاصاً به، والفكرة هنا أن العملية الذهنية –قبل أن تـنظم منطقيـاً لإحداث التوصيل لا تتبع نظاماً زمنياً، وكل شيء يدخل الوعي يبقى هناك في لحظة الحاضر. وعلاوة على ذلك فإن ما يحدث في تلك اللحظـة -بغـض النظـر عـن الساعات الزمنية التي يشغلها- قد يمتد إلى ما لا نهاية عن طريق تقطيعه إلى أجزاء أو ضغطه على نحو شديد في ومضة من التعرف"[1].

وفي ضوء ذلك يمكننا القول إن منيفاً قد سعى إلى هيكلة حركة الوعي عنـد شخصياته الروائية من خلال استعمال أسس التداعي الحر في علم النفس، لما يتـسم به من حقائق أولية، من أهمها: النشاط المستمر للذهن، وعدم تركز هذا النشاط على شيء محدد إلا للحظات قصيرة جداً –أحياناً-، وبما أن هذا النشاط الذهني لا بد لـه من محتوى، فقد استغل منيف محتوى هذا التداعي مفيداً من طرق إيحاء شيء بشيء آخر، قد يكون لهما صفات مشتركة أو متناقضة كلياً أو جزئياً، وعلى نحو تـوحي معه كل صفة بصفة أخرى[2]، مستنداً في ذلك على إن "تيار الوعي لـيس ممـاثلاً لفعالية تكوين المدركات، كما أنه ليس منعزلاً بجلاء عن تلك الفعالية. لذا فالصعوبة الكبيرة هي الاعتراف بأن هذا الأسلوب ربما يشبه التيار بشكل غامض وهو يوحي فقط بتجربة لا منطقية تكون المحاكاة بالكلمات أصعب من الوصف"[3].

(1) همفري، ص63.

(2) انظر: نفسه، ص64.

(3) ويست، ص23.

وبما أن التداعي ينتظم من خلال عوامل: الذاكرة، الخيال، والحواس[1]، فإننا سنتناول وسائل السيطرة على التيار عند منيف من خلال عاملي الخيال والحـواس، لأنهما يرتبطان بالذاكرة بشكل أو آخر، ولاسيما أن الذاكرة قد تم تناولها ضمنياً في مختلف مفاصل هذه الدراسة، وإن قسم منيف الجزء الخامس من (مدن الملح) إلـى: ذاكرة الأمس البعيد، وذاكرة الأمس القريب، وقد تناولنا بعضاً من نصوص (باديـة الظلمات) في أكثر من موقع. وعلى ضوء ذلك فإننا سنتناول الخيـال مـن خـلال الوسائل البلاغية، لاسيما التعبير بواسطة المجاز، والبنية الرمزية، أما الحواس فإننا سندرسها باختصار من خلال وسيلتي الحلم والحدس، مع مراعاة صـعوبة فـصل الخيال عن الحواس، أو فصل أي منهما عن الذاكرة، ولهذا تم ربطها جميعاً بالتداعي وتيار الوعي، إذ إن "وحدة العمل الأدبي ليست كياناً مغلقاً، ولكنها تكامل ديناميكي، إن عناصره ليست مرتبطة فيما بينها بعلاقة تساوٍ أو إضافة، بـل بعلاقـة الـتلازم والتكامل والديناميكية، ولذا يجب الإحساس بشكل العمل الأدبي كشكل ديناميكي."[2].

ولعل ذلك يفسر تقارب الرؤيا بين منيف و(جاكوبسون) من حيث "أن المفاجأة الأسلوبية تولد اللامنتظر من خلال المنتظر"[3]، أي أن منيفاً قـد اسـتعمل وسـائل متعددة، كان بعضها ليس منتظراً في أسلوب القص المنتظر، كاستعمال الحلـم فـي موقع كان يعتقد أنه سيستخدم الحدس أو الاستباق، وكان منيف يهدف من ذلك إلـى السيطرة على التيار وتدفق جريانه، من ناحية، وإثارة التشويق من ناحية أخرى.

أولاً: الخيال:

لقـد حاول منيف أن يسيطر على الخيال الذي يعـد مـن أهـم المكونـات الرئيسية لرواية تيار الوعي[4]، إذ تُعرف الرواية بأنهـا "قـصة خياليـة ذا طـابع

(1) انظر: شرح مفصل للتداعي وعوامله في 2.1 من الفصل الأول من هذه الرسالة، ص52-55.

(2) فخر الدين، جودت، شكل القصيدة العربية في النقد الثامن الهجـري، دار الآداب، ط1، بيـروت، 1954، ص193.

(3) المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، تونس، 1982، ص86.

(4) انظر: الخيال في 2.1 من الفصل الأول من هذه الدراسة، ص50.

تاريخي"[1]. وعلى الرغم من أن منيفاً يستمد مقومات خياله من الواقع العربي إلا أنه يرى أن مهمة الروائي ليست "مجرد نقل أصم لما هو في الخـارج مـن مـسموع ومشهود كما تسمعه الأذن وتراه العيون، بل هو في الشعور بالواقع وتمثله، والتعبير عنه بمخيلة المؤلف"[2]. ولاسيما أن منيف نقل إحساس الإنسان العربي بالقلق "الذي يسود فيه المجتمع البشري اليوم"[3]. محاولاً الربط بـين الواقـع الخـارجي وبـين انعكاسه على الحياة النفسية الداخلية للإنسان العربي، من خلال مخيلة "تـرى قلـب الطبيعة وداخلها وتجعلنا نشعر بهما"[4]. منطلقاً من الموقف الديناميكي الذي تتخـذه المخيلة الواقعية التي ترتكز "على تأثير البيئة، والتفاعل القائم بين واقع المجتمعـات والآثار الأدبية المعبرة عن معاناة الإنسان في إطار الحياة وتناقـضاتها التاريخيـة والأيدولوجية"[5].

ويمكن رؤية تفاعل الإنسان العربي مع روايات منيف من خلال القدرة العالية على الإيهام بالحقيقة، إذ أدرك منيف تماماً كما أدرك آخرون "إن الإيهام بالحقيقة أو خلق عالم متميز هو الميزة الكبرى للرواية التي تعتمـد عليهـا جميـع الميـزات الأخرى"[6].

ولعل الإيهام بالحقيقة يتضح من خلال محاولات إعادة استثمار التاريخ فـي نتاجه الروائي؛ مما ساعده على تقديم توظيفات مختلفة في الفهم والقصد، مرتكزاً في ذلك على كيفية محددة في القول والتركيب وإنتاج التخيل، وبما ينـسجم مـع تيـار الوعي. فالتاريخ يشكل "منظومة من الأحداث والتمثلات لواقع قائم، متجهـاً نحـو

---

(1) مجموعة من الباحثين، الأدب والأنواع الأدبية، ت: طاهر حجار، تقديم: محمـود الربـداوي، دار طـلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 1985، ص128.

(2) تيمور، محمود، القصة في الأدب العربي، مطبعة الآداب، الحلمية، 1971، ص18.

(3) زريق، قسطنيطين، في معركة الحضارة، دار العلم للملايين، ط3، بيروت، 1977، ص22.

(4) بروكس، كليفت وصاحبه، النقد الأدبي، ت: صبحي محي الدين، وحـسام الخطيـب، ج3، وزارة الثقافـة والإرشاد القومي، دمشق، 1977، ص665.

(5) عاصي، ميشال، وأميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في اللغة والأدب، دار العلم للملايين، ط2، بيـروت، 1987، ص1229.

(6) كونراد، جيمس وآخرون، نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث، ت: إنجيل بطرس سمعان، الهيئـة المصرية العامة للتأليف والنشر، ط1، القاهرة، 1971، ص32.

الماضي، في حين يكاد التاريخي يكون أيضاً منظومة من الأحداث والتمثلات لواقع ممكن متجهاً نحو المستقبل"[1].

ولقد مزج خيال منيف بين التاريخ والتاريخي وعناصر الواقع المختلفة مع بعضها، في محاولة منه للإفادة منها في التعبير عن الانفعالات الداخلية لشخصياته الروائية في صور فنية تشكل معادلاً موضوعياً لواقع هذه الشخصيات، بشقيه الداخلي والخارجي، أو يمكن القول إنه عثر "على مجموعة من الأشياء أو على موقف أو على سلسلة من الأحداث تكون بمثابة صورة للانفعال الخاص بحيث إذا استوفيت الحقائق الخارجية التي تجب أن تنتهي إلى تجربة حسية، فإن الانفعال يثار إثارة مباشرة"[2].

ومن خلال دراسة العديد من النصوص الروائية التي مرت معنا، يتضح أن منيفاً أدرك العلاقات القائمة بين الأشياء التي استعملها في صوره، فقد كان ينطلق من أن جمالية التصوير، وقوة تأثيره، تعتمد على ما يحتويه ذهن الشخصية في نفسها وخارج نطاق ذاتها على ما يثير إدراك القارئ لفكرة العلاقات بين الأشياء، وبصورة أدق لا بد من ربط التداعيات المختلفة ببعضها من خلال نظام علاقات التناسب والتناسق والملاءمة، التي تقود في النهاية إلى المعنى الكلي المقصود من هذه التداعيات، وبما يعوض النقص الحاصل بالحبكة الفنية التقليدية التي استعاض عنها كتاب تيار الوعي بطرائق أخرى منها: الوسائل البلاغية، والاعتماد على الحواس، والذاكرة، والوحدات الزمانية والمكانية والأبنية الرمزية، وغيرها[3].

وهذا التعويض يستند في أسسه على التخيل الذي هو "اجتماع الشيئين في وصف علة الحكم"[4]، الذي يقصد إليه الكاتب أو الروائي، وهذا الاجتماع لا بد له من علاقة، لا يمكن الكشف عنها إلا من خلال بنية النص، وهي: "كل مكنون من

---

(1) الحجمري، عبد الفتاح، هل لدينا رواية تاريخية، مجلة: فصول، م16، ع3، القاهرة، 1977، ص161.

(2) أليوت، ت.س.، نقلاً عن: هلال، ص323.

(3) انظر: همفري، ص111.

(4) هلال، نفسه، ص226.

ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكن أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه"[1].

ومن هنا يمكننا القول إن الحبكة الفنية في رواية تيار الوعي هي: بنية لها "كيان خاص ذات ارتباطات داخلية"[2]. سيما وأنّ "الأفكار نصف المصاغة تدخل وتغادر وعينا بسرعة متعذرة تقريباً، وإن نظرت في الباطن فإنك تجد الكثير مما ينبغي ملاحظته، ويجب اقتناص الانطباع الخاطف تو اللحظة، حتى لو بطريقة غير مناسبة، فالعقل يواضب على التسابق، وإذا وقفت لتحدق، فسوف يفلت منك مقدار هائل"[3]. وهذا المقدار الهائل الذي قد يفلت من القارئ أو الناقد هو الذي يدفع إلى القول بعدم وجود حبكة فنية في رواية التيار، سيما أن الروائي يستند في خياله على "التجربة من جميع وجهات النظر الممكنة، ونتيجة ذلك هي فرض انطباعات الواحد المختلفة على الآخر، وتكون البراعة في القدرة على رؤيتها كلها في آن واحد، وإن البراعة في الكل كلا واحد، ففي كتابة كلمة واحدة قد ركبت من كلمات ثلاث، يكون قد خلق علاقات جديدة... والجوهر هو نظرة جديدة، ونظرة مكثفة في زمن مضاعف السرعة"[4].

فالنشاط التخيلي في روايات تيار الوعي يعتمد على التجربة الإبداعية، التي تختزن الصور المتساقطة لمدة من الزمن في الجب العميق لنشاط العقل الباطني، فيتم استرجاعها لتغطي كامل السلسلة المتعاقبة من الأصول اللاواعية للنشاط الذهني المكون لتيار الوعي[5]. ولا يقتصر النشاط التخيلي على ما سبق فحسب، بل يعمل على أن "تتطور مشاعر وأفكار معينة إلى أخرى، فتفضي الفكرة وليدة الإحساس الأول إلى فكرة أخرى ويجر بعضها بعضاً أبعد فأبعد"[6].

---

(1) إبراهيم، زكريا، مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، القاهرة، د.ت، ص43.

(2) بيجه، جان، البنيوية، ت: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات دار عويدات، ط3، بيروت، باريس، 1982، ص67.

(3) ويست، ص44-45.

(4) نفسه، ص44.

(5) انظر: الخيال في 2.1 من الفصل الأول من هذه الدراسة،ص50.

(6) تشيتشرين، ص277.

وقد يتجاوز التخيل كل ذلك إلى الكشف عن الحركات القلقة في إطار الوعي، والكلمات الفوضوية في النص، وهنا تبدأ المخيلة التشكلية التي تتصف بها الشخصيات الروائية اللماحة[1]، ذات البصيرة، التي تستفز بملاحظة العالم الخارجي، وبالإدراك الحسي، عندئذٍ "يرتبط استبصار الشخصيات ارتباطاً متيناً بالكلمة الرابطة، التي تكاد تناقض بعضها البعض داخلياً، ولا يتحقق الاستبصار بالوصف، بل بإدخال التفاصيل الديناميكية التي تتخذ عادة ضمن إطار الحدث أشكالاً نحوية من الحال وتراكيب اسم الفاعل والمفعول والجمل التابعة والنعوت الديناميكية"[2].

فاستخدام اللغة في التعبير عن الخيال أمر مألوف عند الروائي، ولكن الذي يربك في هذا الاستخدام هو الفراغات الواقعة بين الأفكار، حيث يعطينا الروائي قطبين متوقعاً من القارئ أن يعمل خياله ووعيه في الربط بينهما، فعندما يستكمل صورة متماسكة يدفع العبارات والكلمات المفاتيح بسرعة، وكلاهما يريد إظهار العلائقية الحيوية بين الأشياء[3].

فالروائي يأخذ النواة "ليبتكر بعد ذلك ويتخيل ويكون للابتكار دور أساسي في عمله"[4]. وعلى ضوء ذلك سندرس الخيال عند منيف من خلال: الوسائل البلاغية.

الوسائل البلاغية:

لقد حاول منيف أن يثري أعماله الروائية بتصوير الحالات الداخلية، من خلال استعمال الوسائل البلاغية المختلفة، فصور فيضان الوعي بلماحية وحساسية تتصفان بالعمق في تقديمها للوظائف الذهنية، والسيطرة على تدفق تيار الوعي، محاولاً بذلك الكشف عن الحقائق التي تتصل بأفكار الإنسان الخاصة، تلك الحقائق التي حاول منيف إخفاءها؛ فظهرت جلية واضحة في نصوصه الروائية، وكانت الحقائق التي يركز عليها تتطلب الكثير من الوجوه البلاغية التي يستدعي كل وجه

---

(1) انظر: فاخوري، حنا، الجديد في العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1964، ص56.

(2) نفسه، ص274.

(3) انظر: ويست، ص45-46.

(4) همنغواي، أرنست، الواقعية تتسع لكل المدارس، جريدة الديار، دمشق، عدد 344، 1989/5/11، ص7.

منها وجوهاً بلاغية أخرى. فعملت على تخليصه من الاسترسال في التعبير المباشر، العاجز عن نقل الداخل بلغة الخارج. لاسيما أنه كان في كثير من الأحيان يتجـاوز الواقع المألوف إلى عالم لا يمكن التعبير عنه إلا من خلال الإيحـاء بلغـة الـوعي الداخلية، التي تمتاز بضبابية الصور وغموض الرموز أحياناً. إذ كانت هذه الصور والرموز تتبلور تبعاً للظروف المحيطة بها، مما يعني أنها صور ورمـوز أوليـة رسخت في أذهان شخصياته الروائية، فتفتت وتناثرت إلى أجـزاء تفـصل بينهـا الظروف الآنية المحيطة بتلك الشخصيات، التي تستمد صورها من أعماق تاريخيـة أو دينية أو اجتماعية أو فكرية سياسية.

فصور منيف تحمل بين ثناياها ملامح الواقع، لا بل إن الواقع –أحياناً- يحمل بين ثناياه صور منيف[1]، وقد يكون مفهوماً أن تحمل الصور ملامح الواقع وتعبـر عنه، أما أن يحمل الواقع تلك الصور ويعبر عنها، فقد لا يكون ذلك واضحاً بما فيه الكفاية للقارئ، ولكن من خلال متابعة المنولوج الداخلي المباشر والطويـل، الـذي يتداعى من ذهن (بيتر ماكدونالد) قد يتضح ذلك جلياً، ونقتبس من هـذا المنولـوج: "...الشمس هي إلاهة الشرق، هي التي تكوّن كل شيء فيه، والـشرقيون يخـافون الشمس الإلاهة أكثر مما يحبونها، ويمكن رؤية آثارها في الحياة كلهـا هنـا. فـي الوجوه في الرمال التي تدفعها الصحراء، في الأرض العطشى المتشققة، في الجفاف القاسي الذي يبدأ من يباسة شفاه الأطفال حتى احتراق الأشجار، ولـذلك تـراهم لا يذكرون الشمس إلا همساً، عكس ما يتردد في الأشعار الإنكليزية، وفـي لوحـات أوروبا، وفي الشوق الأنكلوسكسوني للاستحمام بها والبحث عنها،... لذلك فإن جميع البيوت تقريباً، عدا الحديثة، يبنى قسم كبير منها تحت الأرض، على شكل مغـاور وبدون نوافذ إلا مداخن هوائية ملتوية تصل هذه المغاور بالسقوف،... قيل لـي إن عدداً كبيراً من الفقراء ينامون في المقابر، لأن المقابر هنا على شكل مغاور كبيـرة تحت الأرض... ويفاخر بعض الناس أنهم لم يروا الشمس منذ وقت طويل، وفي هذا دلالة كافية على الكراهية التي يكنونها لهذه الآلهة!... وإذا كانت هنـاك ضـرورة

---

(1) انظر: همفري، ص27، 28-29.

الإشارة إلى الطبيعة. فلكي يرى الإنسان نتائجها وأثرها في موقف الإنسان الشرقي تجاه الأشياء الأخرى!"[1].

إن المتجول في صحاري وبوادي ومدن الشرق ولاسيما العربية والإيرانية منها، يجد أن ما ورد في النص يطابق الواقع الذي يعيشه الإنسان الشرقي في بيئته، ولكن هل ما قصد إليه (بيتر) ومن ورائه (منيف) هو نقل هذا الواقع بتجرد، بكل تأكيد لا، والعبارة الأخيرة في المنولوج (...نتائجها وأثرها في موقف الإنسان الشرقي تجاه الأشياء الأخرى) قد أضاءت للقارئ العادي كافة صور الواقع التي وردت في المنولوج، تاركةً له متعة التحليل والتفسير، وإن كان الناقد ليس بحاجة إلى مثل هذه الإضاءة؛ لأن أغلب هذه الصور قد أضاءت نفسها بنفسها، ولكن منيفاً بهذه الإشارة (اللازمة) لم يرد أن يترك الصور تفهم خارج سياقها الإيحائي.

وعلى ضوء ذلك نحتاج إلى وقت لمتابعة كل صورة وتوضيح دلالاتها الإيحائية، ولهذا فإننا سنجمل المعنى الإيحائي لهذه الصور بالقول: إن الإنسان الشرقي يعشق العبودية (الليل) ويكره الحرية (الشمس) ويفضل العيش في جهل مطبق، يمنع نور الشمس (العلم والمعرفة) من دخولها إلى بيوته (أسرته وأطفاله)، ويغلق كل نافذة للحرية والعلم والمعرفة (وبدون نوافذ)، فهو يعيش (تحت الأرض، وفي المقابر) لأنه (حي ميت)، والمقابر إشارة رمزية بالغة التعقيد، فهي رمز إلى الماضي وتمسك الشرقي بهذا الماضي (بتاريخه وحضارته وأمجاده) فهو لا يرغب بالتقدم إلى الأمام، وإنما العودة إلى الخلف، لأنه يستلذ بإذلال حكامه (الآلهة)، لا بل أنه لا يستطيع العيش (حيّ ميت) دون استعباد حاكمه له، ويقابل هذه الصور عشق (الإنكليزي والسكسوني) للشمس (الحرية) والعلم (بحثه عن نور الشمس) وبيوته مشرعة النوافذ (على المستقبل) لا يعبد الآلهة (حكامه) وإنما يحترمهم ويقدرهم. فهو يستمتع بالحرية ويستحم على شاطئ البحر. ألا يمكن بعد هذا التحليل الجزئي أن نجد أن الواقع الحقيقي قد حمل بالفعل صور منيف؛ فالإنسان الشرقي يتقي لفح

(1) سباق المسافات الطويلة، ص125-128.

الشمس الحارقة بينما الغربي يبحث عنها لأنها لا تشرق إلا نادراً وبدرجة معتدلة جداً في بلاده.

إن هذه الصور توضح النظرة الدونية التي ينظرها الغربي (بيتر) إلى الإنسان الشرقي، فالإنسان الشرقي يعشق مستعمره الغربي، ويكره أبناءه الذين يسعون إلى الحرية، لا بل يقتلهم شر قتلة "كان العجوز يتصور أنه قادر، من خلال الطهر والجرأة الشخصية، على فعل الكثير... سقط العجوز وهو واقف، وبدا لي في سقوطه أكبر وأخطر مما كنت أفترض أو أتصور... إن السلطة الجديدة قبضت على الوزير الأول. قبضت عليه في مكان تحت الأرض. وقبل أن يخرج إلى الشمس كانت عشرات السكاكين قد انغرزت في كل مكان من جسده... محاكمة وصدور حكم الإعدام على الرجل... كان عدد من الرجال يحملونه إلى المشنقة، وكانت الدماء تملأ ملابسه،... جمع قواه وبصق على المكلفين بتنفيذ الحكم. دفع الكرسي الصغير بنفسه وهوى..."[1].

هكذا كافأ الإيرانيون الشرقيون ثورة مصدق عام (1954)، فهم يكرهونه لأنه يحب لهم الحرية والاستقلال والسيطرة الوطنية على ثروات النفط، الذي قام بتأميمها في أقل من أحد عشر شهراً التي استغرقتها ثورته حتى الإطاحة به.

فهذا الإنسان الشرقي إذا فتحت أمامه نافذة للحرية سعى إلى إغلاقها، حتى إذا تطلب منه الأمر طلب المساعدة من مستعبده (الغرب) في إغلاق نافذة الحرية، فقد سبقت أمريكا بريطانيا في القضاء على ثورة مصدقي وبمساعدة إيرانيين.

وقد يتبادر إلى الذهن السؤال عن الوسيلة البلاغية التي سيطر من خلالها منيف على تيار الوعي عند (بيتر)، إن الوسيلة البلاغية التي استعملت هي المفارقة الدرامية المعبرة عن السخرية والازدراء، وفي الوقت ذاته تعبر عن ثقة منيف بالإنسان الشرقي، ويتضح ذلك من خلال موضوع المفارقة (السخرية والنظرة الدونية) ومن ضحية المفارقة (الإنسان الشرقي)، إذ "إن موضوع المفارقة هو ما يتحدث عنها مستخدمها، أو ما يشير إليه، عندما يعرف (إمبروزبيرس) في مؤلفه

(1) سباق المسافات الطويلة، ص391.

(قاموس الشيطان) اللامعقول على أنه: قول أو اعتقاد يتعارض بوضوح مـع رأي المرء، فإن موضوع المفارقة هو ثقة الإنسان بنفسه"[1]. فمنيف يتعارض ويعـرض بالرأي السابق نتيجة للثقة.

وتجدر الملاحظة إلى أن أغلب صور رواية (سباق المسافات الطويلـة) قـد جاءت بصيغة يحمل الواقع فيها صور منيف (أي نقل الواقع كما هو، بهدف الإيحاء بصور أخرى).

وتم بناء الصور بوسيلة المفارقة الدرامية، منها على سبيل المثال لا الحصر، صورة الغربي (بيتر) و(راندلي) و(السفير البريطاني)، المخلصين لوطنهم (بريطانيا العظمى) يقابلها صورة الشرقي (ميرزا محمد) و(شيرين عباس) و(أشرف آيـة الله) الخونة لوطنهم (إيران). وبناء الصورة الكلية لتيار الوعي في هذه الرواية قد جـاء بالأسلوب اللولبي، وهذا ما أشار إليه منيف بصورة ضمنية في افتتاحيـة الروايـة: "كان يسرق نظراته بين لحظة وأخرى، ويتابعها في حركتها نـصف الدائريـة"[2]. فسرقة النظر بين لحظة وأخرى هي تلميح واضح إلى أسلوب تيار الوعي، ومتابعة الأوراق الخريفية في حركتها نصف الدائرية هي تلميح بيّن إلـى البنـاء اللـولبي للصورة الكلية، الذي انعكس بدوره على الصورة المفردة والمركبة فـي الروايـة. يعني أخذ نصف الصورة، وترك النصف الآخر، ومن ثم تكملة الصورة (الدائريـة) بنصف صورة أخرى، وترك نصفها الآخر أيضاً، ولا يتم وضعها بصورة متقابلـة (على شكل قطري الدائرة)، وإنما بصورة دائرية لولبية، تظهر توالد الـصور مـن بعضها دون انقطاع بسبب ارتباطها ببعضها عضوياً، أي، أن حذف أي جزء مـن التركيب اللولبي يعني على أقل تقدير ضعف الصورة وغموضها، وتتركـب هـذه الصور على نحو تبدو فيه الصورة المتوالدة أعلى قيمة وأرفع شـأنا ممـا سـبقها، وهكذا دواليك، وهذا النوع من البناء يتوافق مع بناء المفارقة الدرامية الساخرة، إذن فالبناء اللولبي هو تداخل مجموعة من الصور والأفكار التي يلجأ إليها كاتب تيـار

---

(1) خريطلي، محمود خضر، وسلمان، خالد، عناصر المفارقة، مجلة الآداب الأجنبية، مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع93، شتاء 1997، موقع اتحاد الكتاب العرب.

(2) سباق المسافات الطويلة، ص9.

الوعي لنقل الأفكار الباطنية والتنقل من فكرة إلى أخرى بتداخل عضوي وامتـزاج كلي[1].

وهذا ما نجده في الاقتباس الأسبق من الرواية. فصورة الإنسان الشرقي الذي يعشق العبودية ويكره الحرية، ويمنع النور من دخول بيته، ويؤمن بالخرافات، حذف منها –وعن قصد متعمد- ذلك الوعي الباطني المتوارث منذ آلاف الـسنين، ذلـك الوعي الذي علم الإنسانية جمعاء معنى المدنية والقدرة علـى إبـداع الحـضارات واختراع الكتابة والقوانين، فكانت مدنه وصحاريه الملتهبة بالشمس الحارقـة مهـداً لكافة الديانات السماوية والتشريعات الإنسانية، فكما كان في الـسابق سـيكون فـي المستقبل، هذه الصورة التي ألمح إليها منيف بسرعة في مفتتح الرواية عندما قـال: "على أرض المطار كانت أوراق الخريف تتطاير"[2].

فلم ينسب هذه الصورة إلى (بيتر ماكدونالد)، ولم يكررها بأي صيغة علـى مدار فصول الرواية، فجعلها صورة مركبة مستقلة عـن سـائر أجـزاء الروايـة الأخرى، فماذا يتبع الخريف؟ بكل تأكيد الشتاء ثم الربيع، وهذا هو البناء الـدائري اللولبي، الذي يعني في هذه الصورة ولادة الحياة من الموت، وولادة المـوت مـن الحياة.

هذا هو الجزء المحذوف من صورة الإنسان الـشرقي، فمـا هـو الجـزء المحذوف من صورة الإنسان الغربي؟ الذي يعشق الحرية، ويتمتع بالاستحمام بهـا، ويرى أن شرف بريطانيا العظمى يكمن في استعباد الشعوب ونهب ثرواتها وفرض الخونة والعملاء على شعوب الشرق؟ إن هذا الجزء المحذوف ورد أيضاً في مفتتح الرواية، وتكرر بصيغ متعددة بين ثنايا الرواية "...وابتسامة صغيرة، أقـرب إلـى الحزن، تطوف على شفتيه"[3].

---

(1) انظر: أبو أصبع، صالح، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسـسة العربيـة للدراسـات والنـشر، بيروت، 1979، ص100-101، وهمفري، ص20، 40، 43، 55.

(2) سباق المسافات الطويلة، ص9.

(3) سباق المسافات الطويلة، ص9.

صحيح أن القارئ قد يفسر حزن (بيتر) في هذه الصورة، من خلال إحساسه بقرب نهاية السيطرة البريطانية وحلول السيطرة الأمريكية مكانها، وهذا هو ظـاهر الصورة، ولكن باطنها يختلف عن ذلك تماماً، فمنيف شخص (بيتر) على أنه ممثـل لشركة نفطية، أي أنه ممثل للنظام الرأسمالي، بغض النظر عن مناطق تواجده، وهذا ما يوضحه لنا تقاطع التعليمات التي كانت تأتي من لندن إلى (بيتر) مع أفكار ورؤية (بيتر) للواقع: "نعم يمكن أن تفكر لندن وتقرر كما تشاء، لكن أقل وصف يمكـن أن توصف بها أفكارها وقراراتها هو أنها غبية... غبية حتى الثمالة"[(1)]. فأمريكا امتداد طبيعي لبريطانيا. إذن لماذا هذا الحزن؟ إن هذا الحزن يوضح لنا الجانب البـاطني من الوعي التاريخي عند (بيتر)، وهو أن الشمس التي تمتع بها الإنسان الغربـي لا تظهر إلا في فترات متباعدة، فربما تظهر الشمس ساعة في اليوم أو في الأسبوع أو في الشهر أو ربما في السنة. ومن هنا يقبل الغربي بكل طاقاتـه وجوارحـه علـى الاستمتاع بهذه اللحظات الشمسية القصيرة. ولم يشر (بيتر) متعمداً أيضاً إلى نـدرة ظهور الشمس في الغرب، لكي يوحي بالشروق الدائم لها في الغرب، وهذا مجانـب للحقيقة على أرض الواقع، وهذه هي إحدى عناصر المفارقة الدرامية فـي الـنص. وإذا أخذنا الشمس رمزاً للحرية وتوابعها عندئذٍ نفهم حزن (بيتر)، فالحرية لا تشرق على أوروبا (الغرب) إلا لفترات محدودة جداً، فبالأمس البعيد، وعندما كـان يـنعم الشرق بكامل حريته كان الغرب يعيش في ظلام العبودية للإقطاع والكنيسة، وفـي الأمس القريب قدم الغرب عشرات الملايين علـى مـذبح الديكتاتوريـة والتـسلط الرأسمالي في حربين عالميتين لم يشهد العالم لهما مثيلاً في الوحشية والـدمار ولا حتى جرائم (جنكيزخان) وحفيده (هولاكو)، وها هو الغرب الذي يتمتع بالحرية الآن سينحدر إن آجلاً أو عاجلاً إلى ما كان عليه من عبودية وظلام. هذا هـو الجـزء الثاني المحذوف من صورة الإنسان الغربي، وحذفه (بيتر) ولكن حزنه قد أظهـره. لاسيما أن مهمة الرواية هي نقل الأشياء "بعد أن تفرض عليها إرادة القصاص الفنية ضروباً من الحذف والإضافة"[(2)].

---

(1) نفسه، ص231.

(2) ضيف، شوقي، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1962، ص23.

إذن فبناء المفارقة الدرامية من خلال الدوائر اللولبية، التي تتركب كل دائرة منها من نصفين منفصلين تم اقتطاعهما من صورتين منفصلتين، أُخذ منهما ما يناسب المتحدث عن المفارقة الدرامية –كما ورد في التعريف السابق- هذا المتحدث هو نفسه المستخدم للمفارقة، وهو (بيتر ماكدونالد)، أما موضوع المفارقة، فهو ذو جانبين: الأول: نظرة (بيتر) الدونية للإنسان الشرقي واعتزازه بنفسه، والثاني: هو نظرة منيف الساخرة لتلك النظرة المفتعلة عند (بيتر)، مما يدل على اعتزاز منيف وثقته بالإنسان الشرقي.

ويكشف منيف –أحياناً- عن بعض خفايا الحياة النفسية، فيصورها بصفتها واقعة في منطقة يمكن أن يفسر على أساسها شيء من الواقع الخارجي[1]، ونلاحظ ذلك: "كانت تهمني معرفة الطرق التي اتبعها الرواد الأوائل في السيطرة على بلدان شاسعة وعلى شعوب كبيرة، أية أساليب اتبعوا؟ وأية مصاعب واجهوا؟ وكيف قهروا هذه المصاعب؟ ثم بعد ذلك كيف استطاعوا ترويض هذه الشعوب؟ إن تاريخ الإمبراطورية حافل بالانتصارات الرائعة، وهذه الانتصارات هي ثمرة العبقرية، عبقرية الأفراد، وجهودهم. وإذا واجهنا اليوم بعض الهزائم والخيبات فإنها لا تتعدى مرحلة من المصاعب واجهت وتواجه المنتصرين في كل أنحاء الدنيا.

هكذا كنت أفكر، والفكرة تأتي بفكرة غيرها، ومجموع الأفكار يخلق تقليداً وإطاراً يمكن أن تتبلور في النهاية ويشكل أسلوباً جديداً للعمل!

إنني أشعر بالاعتزاز الآن، واعتبر أن فكرة عارضة يمكن أن تغير العالم!... وما دام الدين عنصراً هاماً في حياة الشرق فلا بد وأن تتطرق البيانات إلى مهاجمة الدين واتهام رجاله، فإذا كانت الصياغة متقنة فسوف توحي بأن كاتبها يمثل الفئة المنافسة، وباعتبار أن رجال الدين سريعو الغضب فيمكن إثارتهم بسهولة،... كنا بحاجة إلى رجال من نوع معين... لقد حرصنا على اختيار مجموعات العمل من الرجال الذين أنهوا دراستهم في الغرب، خاصة في بريطانيا، وبدأنا بأساليب شتى – قد يبدو بعضها غير لائق- الاتصال المستمر معهم، والإيحاء لهم بمواقف وأفكار

---

(1) انظر: غنايم، ص31-32، وهمفري، ص29، وهلال، ص552-553.

معينة... هذا الخط الجديد الذي بدأنا تنفيذه يلهب خيالي ويثير في حماساً لا حدود له، ويحمل معه رياحاً جديدة ستؤدي في فترة قصيرة إلى تبدلات هامة جداً، ولكن في هذه الفترة بدأت أمور جديدة تظهر في الأفق."[1].

قد يعتقد القارئ أن هذه صور واقعية تعبر عن نمط من التفكير المنظم، في حين أن تيار الوعي يهتم بنمط التفكير غير المنظم[2]. نقول إن هذه الصور تعبر فعلاً عن نمط التفكير المنظم، ولكن هذا التفكير المنظم انطلق من تفكير غير منظم في البداية، أضف إلى ذلك أن هذه الصور تعبر عن عمق باطني عند (بيتر)، عمق يستند إلى عدة جوانب منها: التربية التي تربى عليها، وهي أن البريطاني (ثمرة العبقرية، عبقرية الأفراد)، وهذا هو المنطلق النفسي الذي يبيح له أن ينظر إلى الإنسان الشرقي نظرة دونية، لأنه أقل منه عبقرية، وبسبب ذلك أيضاً يبيح لنفسه استخدام (أساليب شتى- قد يبدو بعضها غير لائق)، وهذا بحد ذاته يعبر عن وعي باطني نفسي مريض، استمدت هذه الصور الواقعية منه.

ومن هنا قدم منيف تصويراً للحياة البريطانية بعمقها، ودرس شخصية (بيتر) في محيطه، وحلل أعماق ذاته، فصور خفايا حياته النفسية، (هكذا كنت أفكر)؛ مما مكننا أن نفسر على أساسها شيئاً من الواقع الخارجي، وهي سياسة "فرق تسد"، التي اتبعها (بيتر)، (وما دام الدين عنصراً هاماً... فلا بد... مهاجمة الدين واتهام رجاله... بأن كاتبها يمثل الفئة المنافسة.)، فهل هناك ما هو أكثر تناقضاً من التناقض بين العبقرية والدناءة والخساسة التي ظهر بها تفكير (بيتر)، هذه هي صورة المفارقة التي حاول منيف أن ينقلها للقارئ، فهذا البريطاني الذي ينظر إليه وكأنه ملاك طاهر عبقري لا يمكنه أن يعيش أو يجد له موطن قدم إلا في المستنقعات الآسنة، مستنقعات القتل والدمار الناتجة عن الفتن التي يحوكها. ولعل ذلك يبين أن منيفاً صور الأحداث التي جرت في إيران عام (1954) بعمقها، ودرس

(1) سباق المسافات الطويلة، ص252-253-257-259.

(2) انظر:2.1 من الفصل الأول من هذه الرسالة.

الشخصيات ضمن محيطها التربوي، فحال أعماق الـذات الإنـسانية، إذ "لا يمكـن الوصول إلى ذلك إلا من خلال الواقع الذي يكشف لنا عن أسرار أنفسنا"[1].

إن الواقع الذي قدمه منيف كان يهدف إلى إظهار سرقة الحقيقة وانتحالها من قبل الإنسان الغربي، فالإنسان الشرقي هو صاحب الأخلاق والمبادئ والقيم، فقد كان من بين الأمم الشرقية "خير أمة تأمر بالمعروف وتنهى عن المنكر"، وهذه المفارقة الدرامية الثانية التي حاول منيف أن ينقلها لنا، ومن هنا نجـد أن روايـات منيـف ينطبق عليها الاهتمام "بتصوير الواقع وكشف أسراره وإظهار خفاياه وتفسيره"[2].

ولقد استعمل منيف عدداً من الوسائل البلاغية، استطاع من خلالها الـسيطرة على تيار الوعي، وتوجيهه الوجهة التي تخدم المـضمون الـذي أراد أن يوصـله للقارئ، ولعل من أهم هذه الوسائل: التعبير بواسطة المجاز، والأبنية الرمزية.

أولاً: التعبير بواسطة المجاز[3]:

شاع استعمال التصوير الفني في مختلف الكتابات التي تهدف إلى التأثير في المتلقي، فاستخدم منيف الصورة قالباً لإمكانيات التجسيم الداخلي للحقيقة ومجرياتها، فالصورة "تقوم بتوصيل انطباع حسي، ويمكن أن تعرف الصور بأنهـا مقارنـات مجازية تتم عادة في شكل تشابيه أو مجازات"[4]. ويعرف أرسطو طاليس المجـاز بقوله: "المجاز نقل اسم يدل على شيء إلى شيء آخر، والنقل يتم إما من جنس إلى نوع أو من نوع إلى جنس، أو من نوع إلى نوع، أو بحسب التمثيل "[5].

---

(1) جبر، جبرا إبراهيم، مقال يحدد (مسار الرواية)، جريدة الأنوار البيروتية، 1988/11/24، ص8.

(2) الجندي، ص36.

(3) أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة وشرح الفارابي، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، طبعـة القـاهرة، 1953، ص457.

(4) ويعرف البلاغيون العرب المجاز بأنه: "الكلمة المستعملة في غير ما وضعت له في اصطلاح التخاطب لملاحظة علاقة بين الثاني والأول مع قرينة تمنع إرادة المعنى الأصلي". ويعرفون المجاز العقلي بأنه: "إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير ما هو له في الظاهر في حال المتكلم مع قرينة صارفة عن أن يكون الإسناد إلى ما هو له". المراغي، أحمد مصطفى، علوم البلاغة، المكتبة المحمودية التجارية، ط5، القاهرة، د.ت، ص257، ص301.

(5) همفري، ص101.

وبما أن منيفاً يهدف في أعماله الروائية إلى تحليل النفس وكشف الحقيقة والواقع، فقد قدم التجسيم للتعبير عن الحقائق التي يستعصي على التعبير المباشر أن ينقلها كما هي في صورتها الانفعالية، ولاسيما أنه كان يلجأ –أحياناً- إلى تصوير الذهن وهو في حالة نشاط مستمر، غير معبر عنه في الكلام –أي أن هذا النشاط غير المعبر عنه، لم ينتقل من منطقة ما قبل الكلام إلى منطقة الكلام- وكان يهدف من وراء ذلك إلى البحث عن أصول المعنى، والتعرف على الذات. وعلى ضوء ذلك يمكن أن نعزو استعمال منيف للمجاز إلى كونه وسيلة أساسية "للكاتب يستطيع أن يتصرف بها ما شاءت له موهبته وخياله، وقدراته أن يتصرف، وستكون حريته في خلق الأخيلة، والرؤى التي يتيحها استخدام المجاز لا حد لها"[1].

وهنا لا بد أن نسأل عن نوع المجاز الذي استعمله منيف، ولاسيما أن الدراسات الحديثة قدمت مفهومين لمعنى التصوير الفني للأدب: "قديم يقف عند حدود الصور البلاغية في التشبيه والمجاز وحديث يضم إلى الصور البلاغية نوعين آخرين هما: الصور الذهنية، والصورة باعتبارها رمزاً، حيث يمثل كل نوع من الأنواع الثلاثة اتجاهاً قائماً بذاته في دراسة الأدب الحديث"[2].

ونشير هنا إلى ملاحظة جد مهمة، وهي اعتبار أن الصور الذهنية والصورة بوصفها رمزاً هي من الدراسات الحديثة والمعاصرة، يتنافى مع ما جاء به عبد القاهر الجرجاني، من خلال دراسته للصورة في نظرية النظم، إذ درس الصورة من خلال بعدين هما: الفاعلية الدلالية، والفاعلية النفسية[3].

---

(1) أطيمش، محسن، دير الملاك –دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الرشيد، بغداد، 1982، ص246.

(2) البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، ط2، بيروت، 1981، ص15.

(3) انظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، طبعة المنار، القاهرة، 1331هـ، ص64، 98، أسرار البلاغة، تحقيق: هـ.ريتر، مطبعة وزارة المعارف، استنبول، 1954، ص25-45، هلال، ص275، عياد، شكري محمد، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967، ص239-246.

وقد توصل إلى معطيات نقدية لم تصل إليها الدراسات الغربية إلا حديثاً، يقول أبو ديب: "فالجرجاني والدراسة الحاضرة، يركزان على المرحلة التالية لعملية التجريد، وعلى الدلالات النفسية والشعورية التي تنبع من عملية التجريد، بل إنهما لتحددان هذه العملية أيضاً... باعتبارها، أولاً عملية خلق في الذات، ثم ثانياً: عملية انحلال، وإيقاظ، وكشف وإضاءة"[1].

ويمكننا أن نعزو شيوع المجاز والتكثيف الرمزي عند منيف –بالإضافة إلى وظيفة السيطرة على تيار الوعي والحد من سائبيته- إلى تناسبه مع طبيعة الوعي الباطني، وقدرته على تقديم الإمكانات الإيحائية للانفعالات الداخلية، التي يصعب التعبير عنها بالأسلوب المباشر، مما يتطلب التعبير عنها بلغة انطباعية رمزية مكثفة. "فوجوه البلاغة المختلفة هي من وسائل الإيحاء بالحقيقة عن طريق الخيال"[2].

وعلى الرغم من الصدى الواسع الذي نجده في روايات منيف لقول أرسطو: "المجاز يكسب الكلام وضوحاً وسمواً وجاذبية لا يكسبه إياها شيء آخر"[3]، إلا أننا نجده يتعامل مع المجاز بأسلوب دقيق ومحكم، يتجاوز منطق الزخرفة الفنية[4]؛ إذ جاء استعماله "حسب متقضيات الحاجة والضرورة الفنية"[5]، فلغته المجازية "لا تنقل المعلومة والخبر حسب، بل تصور الإحساس بالأشياء والناس، إنها لغة لا تقدم نفسها وإنما تقدم رؤية"[6].

ومع أنه حاول الاحتفاظ –أحياناً- باضطراب العمليات الذهنية غير المعبر عنها، من خلال الانتقالات السريعة والمفاجئة من فكرة إلى أخرى، أو من صورة إلى أخرى، إلا أنه حقق بواسطة المجاز الارتباط بين الذات والموضوع. ولكي

---

(1) أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص36.

(2) هلال، ص235.

(3) نقلاً عن: هلال، ص235.

(4) انظر: شوابكة، السرد المؤطر، ص166-168 .

(5) منيف، عبد الرحمن، الكاتب والمنفى، ص63.

(6) شوابكة، السرد المؤطر، ص166.

يتمكن منيف من الإيحاء بالمعنى المقصود كما هو في الذهن فقد استعمل الصور الانطباعية والرمز، وسنتناول الثانية في الأبنية الرمزية. أما الاستخدام الانطباعي في التصوير فيقصد به "وصف الإدراك الآني في مصطلحات مجازية تتسع لتعبر عن وجهة النظر العاطفية نحو شيء شديد التعقيد"(1).

ويمكننا القول إن روايات منيف، لا بل أي فصل من فصول رواياته لا يكاد يخلو من هذه الصورة الانطباعية أو تلك، ولاسيما أنه كان يرسم صوراً متخيلة في ذهنه لأماكنه وشخصياته الروائية ثم يرسم في مرسمه الخاص هذه الصور المتخيلة بالحبر الأسود الذي انتقل منه إلى طباشير الفحم العريضة(2). فقد كان "من الكُتاب القلائل في العالم العربي الذين يهتمون بالفنون التشكيلية اهتماماً جدياً، ويحاولون قراءتها والاستفسار الإبداعي عنها، إلى جانب ربطها بالحقبات التاريخية المختلفة. وهو لا يكف عن السؤال والتحريض، وفتح باب النقاش مع أصدقائه الفنانين للاستفسار عن عالمهم وأغراضهم الفنية... ومد الجسور بين الفنون وإيجاد الاتصال الذهني والحسي بينها"(3).

ويتابع مروان قصاب باشي في تقديمه لمؤلف (سيرة مدينة) قوله: "غالباً ما يبدأ عبد الرحمن بالقلم من نقطة يسيرها بسرعة في خط متواصل ومستمر، يكتب فيه بدل الكلمة رسمة بسرعة كبيرة تأتي من شعور باطني حافز. التأهب والرغبة في التخطيط ورؤية الموضوع بشكل آخر عن طريق الرسم، وهذه النقطة ما تكاد تبدأ حتى تنتهي بذلك الخط أيضاً مع تركيز كبير، وهكذا تبدو طريقة عبد الرحمن في العمل وتسجيل الشيء مع التأهب الباطني له، ذات الطريقة التي نادى بها السورياليون في استحضار العمل، وسمّوها بالـ(أوتوماتيكية)... في الفن لاعتقادهم أنها الطريقة المثلى في تقديم ما يعتمل في داخلنا من أحلام وتحركات لها منطقها

---

(1) همفري، ص102.

(2) انظر: منيف، عبد الرحمن، سيرة مدينة، تقديم مروان قصاب باشي، طبعة خاصة،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2004، ص9، 23.

(3) نفسه، ص16، 17.

ولها صدقيتها وأخلاقياتها في التعبير دون تهذيب عقلي سابق ومعال أو قيود ذهنية مرتبطة بتجارب سابقة أو مشابهة"[1].

ومن هذه الصور الانطباعية: "إن شيئاً في داخلنا تمزق، أحسست بذلك ونحن نمد أيدينا إلى الطعام في المساء الأول بعد أن خرج رجب من السجن"[2].

لقد تولد عند أنيسة إدراك آني لحالة التمزق النفسي الداخلي لديها ولدى رجب، والصورة هنا انطباعية لأنها لم تعرف ما هو الذي تمزق بداخلهم، فهي لم تستطع أن تسميه لشدة تعقيده، ربما يكون الانكسار في نفسية رجب بسبب الاعتراف الذي اعتبره سقوطاً أخلاقياً رجولياً إنسانياً قبل أن يكون سقوطاً سياسياً، ولكن ما الذي أوحى لأنيسة بهذا التمزق، إنها طريقة تناول الطعام والجلوس على المائدة، وما هو المجاز في هذه الصورة، إنه استعمال الفعل (تمزق) للتعبير عن الإحساس الداخلي الذي شبهته –هنا- بشيء يمكن تمزيقه ورؤية قطعه، وما هي وجهة النظر العاطفية في هذا النص، إنه إحساسها العميق بالألم النفسي الممض الذي يعاني منه رجب، وكيف تولدت هذه العاطفة أو أثيرت، من حالة الصمت والقلق وشكل رجب أثناء تناول الطعام، وتيار الوعي جاء من خلال عدم إفصاح أنيسة عن الإحساس بالتمزق، فهو ذهني فقط. وما هي وظيفة هذه الصورة؛ هي التكثيف الرمزي لحجم وقوة الألم النفسي ومتعلقاته وأسبابه. عندها، ومن الصور الانطباعية في هذه الرواية –على سبيل المثال لا الحصر-: "تهامسوا، وتحدثوا إلى بعضهم وأنا في الزاوية أواصل ارتداء ثيابي. أي شيء ظنوه؟ أية كلمات قالوا؟ لأول مرة منذ سنوات أشعر بالفخر. بدا لي السجن شرفاً. بدا لي كبيراً لدرجة أن نظرات الأطباء وهمساتهم كانت تقديراً مباشراً."[3].

---

(1) نفسه، ص19-20.

(2) شرق المتوسط، ص82.

(3) نفسه، ص210، وهنا نأمل من القارئ أن يربط بين تحليل صور النصين وبين رأي كمال أبو ديب في قدرة عبد القاهر الجرجاني على اكتناه بنية الصورة، وكيف وصل إلى معطيات لم يصل إليها النقد إلا في دراسات القرن العشرين.

نجد في هذا النص أكثر من صورة انطباعية، تولدت من جريان تيار الوعي في منطقة ما قبل الكلام، إذ لم يفصح رجب بما كان يدور في ذهنه لمن كانوا معه في المشفى، وتيار الوعي واضح من خلال مجموعة الأسئلة الذهنية التي سألها رجب لنفسه. فالصورة الانطباعية الأولى (بدا لي السجن شرفاً) والثانية تولد من الأولى، هي: (بدا لي كبيراً) والثالثة تركبت منهما: (نظرات الأطباء وهمساتهم كانت تقديراً مباشراً).

وما يدلنا على آنية الصور وانطباعيتها (لحظة وصولها إلى الذهن في منطقة ما قبل الكلام) هو استعمال الفعل (بدا لي)، أي أنه قد تهيأ له، ومن هنا فهي صور تخيلية انطباعية، لأنها لم تأتِ على وجه اليقين المادي الملموس، الذي ولد الانطباع هو كيفية تحدث الأطباء مع بعضهم، ونظرات الإعجاب برجب كما تهيأ له، إذ ربما تكون نظرات شفقة أكثر مما هي نظرات إعجاب، أما المجاز الذي وقع في الصور، فهو (السجن شرفاً)، فهو لم يقصد السجن (المكان) بالشرف، وإنما قصد الفعل الذي قام به رجب فأدخله إلى السجن، وهو النضال من أجل رفعة الأمة، واحتلالها لموقعها المتميز بين الأمم.

فهذا مجاز مرسل علاقته سببية. أما المجاز في الصور الثانية فقد وقع في (شرفاً كبيراً) إذ حطم الحواجز بين المدركات المادية والمدركات المعنوية، فالشرف مدرك معنوي، أضفى عليه منيف صفة مادية وهي الكبر، على سبيل التجسيد، إذ جسد الشرف بشيء مادي.

وللتسهيل على القارئ نقول: استعارة تصريحية، إذ حذف منيف المشبه به، وأبقى لازمة من لوازمه (قرينة دالة)، وهي الكبر، ويمكن التقدير، شرف كجبل كبير في حجمه، والصورة التي سبقتها يمكن أن نعدها –أيضاً- تبادل المدركات لصفاتها، وهي من باب إضفاء صفة معنوية على الماديات، على سبيل التجريد. أما الصورة الثالثة فقد وقع المجاز في قوله (نظرات الأطباء وهمساتهم كانت تقديراً مباشراً)، فليست النظرات أو الهمسات هي التقدير المباشر، وإنما ما تعبر عنه تلك النظرات والهمسات، أي التقدير قد وقع للفعل الذي قام به رجب، وأدى به إلى السجن أولاً، وتحمله وصبره لما مر به من صنوف التعذيب والإذلال النفسي ثانياً.

فجاءت الهمسات والنظرات لتعبر عما سبق، وهذا مجـاز مرسـل علاقتـه اللازمية، ويمكن أن يعتبرها القارئ المسببية. أو تبادل المدركات لـصفاتها علـى سبيل التشخيص. أما العاطفة في هذه الصور فهي عاطفة الإحساس بالفخر أمام من يقدرون نضال رجب، أما الوظيفة النفسية التي عبرت عنها هذه الصور الانطباعية فهي: إحساس رجب بالتعويض عن الأثر الباطني العميق لحالة السقوط السياسي، أي تعبيراً عن تعويض الإحساس بالنقص الناتج عن اعترافه، الذي أدى إلى سقوطه.

ومن الصور الانطباعية التي يمكن للمرء التحديق فيها وتحليلها أقـدم أمثلـة مختارة:

"إن نظرة هلال الخاطفة، الساهرة، المتسائلة، الفنية، وخلال ثوان، أو أقل من ذلك بكثير قالت كل شيء. كانت ثابتة، مستقرة، وشديدة اللمعان، وقالت ما لا يمكن أن يقوله أي شيء على الأرض"[1].

"...فقد داخلهم شعور قوي بالحزن، وأحسوا أن عساف كان أكثر من مجـرد رجل من الرجال... بدا لهم كبيراً مهماً... وبدا أن الطيبة رجالاً ونساء، تبكي نفسها بشكل لم تفعله من قبل، لكن إلى جانب البكاء كان الغضب"[2].

"الظلام يضغط على الحواس، فيجعل كل شيء غامضاً، الظـلام أب كبيـر يعطف على الحزانى، يمد راحته إلى الرؤوس يمسح عنها تعبها، حزنهـا، ويحفـظ الأسرار، الأسرار الصغيرة التي لا تعني أكثر من اثنين"[3].

"يجب أن نحذر الشرق بصورة دائمة، إنه مـستودع للخطـورة والمفاجـأة والشيء غير المتوقع أو غير الممكن، وهو بمقدار الوداعة التي يتظاهر بها يتحـول في لحظة إلى بركان لا يتوقف عن إرسال حممه التي تحرق كل شيء، ولا يبـالي حتى لو أحرق نفسه، أما الجبن الذي يتوهمه كثير من الحمقى ويتصورون أنه ينبـع

---

(1) الآن..هنا، أو شرق المتوسط مرة أخرى، ص292.

(2) النهايات، ص211-212.

(3) قصة حب مجوسية، ص50.

من الشرق ويميز تصرفات الشرقيين ونظرتهم وسلوكهم، فقد يتحول في حالات كثيرة إلى سلوك ذئبي لا يهدأ ولا يتوقف، حتى وهو يولغ في الدم"[1].

"وفجأة رأى أباه يتغير، تتجمع حواسه في عينيه، ينظر إليه بإمعان وحدة، وكأنه يريد أن يقرأ في وجهه ما رأى، وأية انطباعات ترسبت في نفسه، لكي يقدر أي نوع من الرجال أولئك الذين رآهم"[2].

"شمران العتيبي... قال في نفسه: (أكفان الموتى من أيام نوح بيض، أما أولاد الحرام، هالغبر، فحتى أكفانهم سودا مثل وجوهم)... لو دامت لغيرهم ما وصلت لهم"[3].

"شرقكم يحيرني: أنه مزيج غريب، إنه، وربما هذه الكلمة متداولة أو مبتذلة، لقاء الطرق والحضارات والديانات، ولذلك أصبح مزعجاً لنفسه ولغيره، إنه مثل المرأة الحامل وقد تجاوزت شهرها، فلا يعرف هل تلد نبياً أم مسخاً، فإنه يبدو ثقيلاً بطيئاً تائهاً حتى لتظنه أصبح جثة لا تحتاج إلا إلى الدفن، لكنه أيضاً، وفي كثير من الأحيان يفاجئك"[4].

ثانياً: البنية الرمزية:

إن أساس البنية الرمزية عند منيف، يستند إلى استعماله لرموز معينة، يهدف من ورائها تقديم المعالم النفسية لشخصياته الروائية على نحو دقيق، يمكنه من إقناع قرّائه بخصوصية أذهان شخصياته وواقعيتها، والتعبير عن أفكارها التي تسكن في منطقة الوعي الباطني من الذهن. وربما كان ينطلق في استعماله "التجربة السيكولوجية التي تقرر أن الرمز عملية ذهنية أولية"[5]، ونجد هذه الأولية في الصور الرمزية عند منيف، ومن أمثلتها: "...ولنا أيام سابقة نحط كم كلمة في

(1) سباق المسافات الطويلة، ص369.

(2) مدن الملح (التيه)، ص33، وانظر: نفسه، ص35.

(3) مدن الملح (الأخدود)، ص541، وانظر: الصور الانطباعية لتيار وعي الحكيم، ص585، 586، 590.

(4) مدن الملح (تقاسيم الليل والنهار)، ص212-213.

(5) همفري، ص107.

الخرطوش، طلقنا هذه العادة، ولله الحمد، أما النظرية فقد نامت نومة أهل الكهف"[1]. ومنه "الواحد منهم عقله أفرغ من قلب أم موسى"[2]. نلاحظ الأولية في هاتين الصورتين أنهما وردتا إلى ذهن الدكتور صبحي المحملجي في لحظات نفسية ثقيلة جداً عليه، فجاءتا لحظة ورودهما إلى الذهن دون رتوش، فالعقل الباطني هو الذي يعمل عند المحملجي وتستمد رمزيتها من إحساس المحملجي بالخطر الداهم الذي لا يعرف مصدره أو ماهيته أولاً، وتؤدي هاتان الصورتان وغيرهما في نهاية (الأخدود) نقاط إشعاع في الجزأين الثالث والرابع، وإن كان الجزء الثالث يشكل ارتداداً في الزمن لفترة السلطان خريبط، ولكنه في نفس الوقت مثل استرجاعاً للأحداث والثورات التي قامت قبله، فشكل بذلك نقطة وصل بين معطيات هذه الصور في نهاية الجزء الثاني (الأخدود) والجزء الرابع (المنبت)، وبصورة أدق نقول إن الصور الرمزية المفردة في نهاية الجزء الثاني مهدت للصورة الرمزية الكلية في الجزء الرابع، وهي استعمال قصة يوسف مع إخوته، والتي سنعرض لها بشيء من التفصيل لاحقاً.

وفي العودة للصورة الأولى، فقد جردها المحملجي من معناها التاريخي الديني (قصة أهل الكهف)[3]، أي أنه أخذ مضمون القصة وأهمل تفصيلاتها، وأضفى عليها تفصيلات تناسب الواقع الذي يعيش فيه، وهذه التفصيلات تشمل على مضمون آني: وهو الثقل النفسي الذي تولد من إحساسه بطول الانتظار للمكالمة الهاتفية التي ينتظرها من مسؤول الأمن والحماية في قصر الروضة "بموران" (حماد)، الذي طلب منه في مكالمة سابقة عدم مغادرته للبيت دون أن يبدي له أي سبب، فشعر أنه يلبث في البيت دون اهتمام كما لبث أصحاب الكهف في كهفهم،

---

(1) مدن الملح، الأخدود، 588.

(2) مدن الملح، الأخدود، ص588.

(3) انظر: القرآن الكريم، سورة الكهف، الآيات: 11، 13، 24، 25، إذ قص منيف كامل القصة، ولكنه في هذا الموقع قصد الآيات ذات الأرقام السابقة من حيث المضمون والأسلوب، وهنا نؤكد على أن هذا ليس تناصاً أو انزياحاً وإنما هو استعارة رمزية مقصودة من ناحية وذوبان كامل للأصل مع تجاوز التفصيلات الفرعية التي إذا ما ورد أياً منها عندئذٍ تتشكل صورة رمزية مفردة مثلها مثل باقي الصور مع بقاء القصدية للأصل، أي المضمون الجوهري الكلي.

وهنا تتوحد المحملجي مع نظريته في نومة أهل الكهف، وما الإشارة إلى ما يكتب من تمائم على طلقات الخرطوش إلا تمائم يرددها مع نفسه لحماية ذاته، دون وعي منه للحدسية أو البصيرة النافذة التي أحست بحجم الخطر الداهم، لاسيما أن الرموز تعتمد على صور حسية متناقلة "يطغى فيها المجاز على الحقيقة ويطغى فيها التلميح على التصريح، والمعاني صور حقيقة ولكنها ترافق الحقيقة كما يرافق الظل ما يجسمه، وهذه المعاني أشباح أشياء محسوسة لذلك لا نستطيع أن نعبر عنها بطريقة صريحة، ولذا كانت الرموز أنسب طريقة لها في التعبير"[1].

وعلى مضمون لاحق: وهي قائمة الانتظارات التي سيتعرض لها في (بادن بادن) ابتداء من أحلام العودة إلى السلطة، ومروراً بانتظاره للفرج على يد غزوان ووداد، وانتهاء بالإحساس في العزلة بعد موت سلمى، في الجزء الرابع (المنبت)، وهكذا أصبح الرمز في هذه الصورة "مصدراً خصباً" لا ينفد"[2]، إذ إنها لم تؤشر على مستقبل صبحي المحملجي وحده، فالسلطان خزعل أيضاً يبقى في (بادن بادن) وكأنه هو وجماعته في بادن كأصحاب الكهف في كهفهم.

وعلينا أن نشير إلى ملاحظة مهمة وهي أن بناء رواية مدن الملح يستند على التناظر والتوازي من حيث الأسلوب والمضمون، فهو يعمد إلى رسم حركتين أو صورتين أو شخصيتين يناظر أحدهما بالآخر ويوازيه ويتوخى من هذه الموازاة المفاضلة أو بيان التطور، أو استحالة العودة للماضي، ومعاني أخرى تفهم من سياق الرواية. فمن ناحية الأسلوب (القالب الفني) يناظر ويوازي الجزء الثالث (تقاسيم الليل والنهار) مع الجزء الأولى (التيه) ارتداد في الزمن واسترجاع لأحداث حصلت في الجزء الأول أو تكملة لسرد أحداث وقعت في الماضي (زمن الجزء الأول) ولم يتم سردها أو ذكرها. أما الجزء الرابع فيمثل مناظرة وموازاة للجزء الثاني من حيث الارتداد والاسترجاع ومن ثم استحالة العودة إلى الماضي، أما الجزء الخامس فيمثل ما يشبه الخاتمة للأجزاء الأربعة ولاسيما أنه يعتمد أسلوب الاسترجاع من

---

(1) رسلان، إسماعيل، الرمزية في الأب والفن، مكتبة القاهرة الحديثة، القاهرة، 1958، ص153.

(2) ناصف، مصطفى، الصورة الأدبية، (دراسات في النقد الأدبي)، دار مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1958، ص153.

ذاكرة بعض الشخصيات من خلال المذكرات اليومية وإعادة كتابة التاريخ ولهذا قسمة إلى: ذاكرة الأمس القريب، وذاكرة الأمس البعيد، وكأنه في هذا الجزء يحاول استدراك بعض جوانب النقص (في سرد الأجزاء) الأربعة.

أما من حيث المضمون فهو (مثلاً لا حصراً) يوازي بين شخصية صبحي المحملجي كمعلم ومستشار لكل من السلطان خريبط ومن بعده السلطان خزعل، وبين شخصية (هاملتون) كمعلم ومستشار للأمير (فنر)، ويتبع هذه المناظرة، مناظرة أخرى بين نظريات ميكافيلي في كتابه "الأمير" الذي جاء به (هاملتون) لـ(فنر)، وبين نظريات صبحي المحملجي التي علمها للسلطان خزعل، ولم تقف المناظرة عند هذا الحد، بل أن كلاً منهما مات خارج موران، وخارج وطنه، فهاملتون مات في بيروت، والمحملجي في الغرب، وأراد منيف من ذلك أولاً: تبادل الأدوار بين الشخصيتين، ابن الشرق مات في الغرب، وابن الغرب مات في الشرق، ولا يخفى على القارئ المعنى الرمزي المقصود من وراء ذلك، فكلاهما قد طرد من قبل من عمله، (فنر) استغنى وطرد (هاملتون)، وخزعل طرد المحملجي، وإن كان خزعل هو من طرد (هاملتون)، ولكن بإيحاء من (فنر) الذي رفض عودته بعد أن أصبح السلطان. ومتعب الهذال يوازي ويناظر شخصية عمير، وعشرات المناظرات الأخرى.

ويصعب في هذه الدراسة تتبع الرمز الكلي الذي يتخلل روايات منيف؛ لأن مثل ذلك يحتاج إلى دراسة منفصلة قائمة بذاتها، ولاسيما أن الرمز ليس مجرد مفردات، وإنما هو ابن السياق وأبوه، وليس سمة عبارة مفردة، ترد هنا أو هناك[1]، وإنما هو حلول قصة إنسانية داخل قصة إنسانية أخرى، تكتسب سمة الرمزية والتكثيف الرمزي. وإذا كنا قد حللنا الأبعاد الرمزية للصورة الأولى ووظيفتها في النص ككل، فإننا سنتناول تحليل الصورة الرمزية الثانية بأبعادها الأولية (أفرغ من قلب أم موسى).

---

(1) انظر: نفسه، ص157-158.

تظهر لنا هذه الصورة تيار الوعي المشتت والممزق بكل مـا يحتويـه مـن تشويش ذهني، من خلال التداخل بين عشرات الصور التاريخية من ناحية والواقعة في القصة من ناحية أخرى، وأول عملية تشوش نفسي ذهني هي إسقاط المحملجـي لهذه الصورة على أبي عبد الله (عامل الحديقة) ومن ثم على أهل مـوران، لأنهـم حملوا (الترانزستور) الراديو، للاستماع إلى الأخبار التي كان يتعالى على سـماعها من الراديو بصفته مسؤولاً كبيراً ومن صناع القرار في السلطنة.

نقول عملية إسقاط لأن صاحب القاب الفارغ هو المحملجي نفسه يخاف على ابنته، استشعاراً منه لما هو آتٍ من الأيام، أما عملية التشوش الذهني الثانيـة عنـد المحملجي فقد جاءت عندما ربط بين صورة أم موسى في قوله تعالى: "وأصبح فؤاد أُمِّ مُوسَى فارغاً إن كادت لتبدي به لولا أن ربطنا على قلبها لتكون من المؤمنين"[1]، وبين صورة مـريم عليها السلام في قوله تعالى: فَتَقَبَّلَهَا رَبُّهَا بِقَبُولٍ حَسَنٍ وأنبتها نباتاً حسناً وكفلها زكريا كلما دخل عليها زكريا المحراب وجد عندها رزقاً[2]. فذهن المحملجي مشغول بزواج ابنته من السلطان (خزعل)، فهو يحاول أن يستمد من الآية الأولى الصبر (ربطنا على قلبهـا) ومـن الآية الثانية العزاء والأمل، ولاسيما أن زكريا دعا ربه أن يهب له ذرية صالحة[3]، وكأنه يأمل أن تلد سلمى ابناً يصبح سلطاناً بعد أبيه خزعل، وكل ذلك وهو لا يعلـم بالانقلاب الذي حصل على السلطان، فالمعنى الرمزي هو "إشارة متنوعة من معانٍ قائمة بالفعل في العالم أو حصيلتنا من التجربة تزود بها المخيلة، وتعمل العناصـر الحسية والصفات الصورية بوصفها رموزاً وتقوم بتزويد الصورة المتخيلـة بهـذا المضمون الإضافي بوساطة توجيه انتباهنا إلى أشياء غريبة عن المـادة الوسـيطة والتصميم"[4].

---

(1) سورة القصص، الآية: 7.

(2) سورة آل عمران، الآية: 37.

(3) انظر: سورة آل عمران، الآيات: 37-44.

(4) جنكيز، إيردل، الفن والحياة، ت: أحمد محمود بدوي، القاهرة، د.ت، ص222.

ألم يوجه المحملجي هذه الصور الذاتية إلى أبي عبد الله وأهل موران وهم غرباء عنها؟ فالصورة الرمزية التي يتم السيطرة فيها على تيار الوعي تعتمد على موضوع أساسي ورابطة وعلى موضوع ثانوي، وعلى تطور، ثم تلخيص مركز[1].

الموضوع الأساس هو مستقبل المحملجي وابنته سلمى، والرابطة هو اتصال حماد الهاتفي وموضوع ثانوي (الراديو، وأهل موران)، والتطور هي أحلام الخلافة من ابن يرث السلطان، ثم التخليص المركز (أفرغ من قلب أم موسى)، فالصورة "تكون رمزية بقدر ما فيها من الرؤيا الذاتية، التي لا تقف عند حدود التشابه الحسي بين الأشياء بل تتجاوزه إلى ألمح الإيقاعات الخفية التي تربط بين حالات النفس ومشاهد الوجود"[2].

إن جملة الإيحاءات التي تحتويها الصورة كثيرة جداً، تحتاج متابعتها –هي وأمثالها- إلى دراسة مستقلة، ولاسيما إذا ما أخذنا بعين الاعتبار، أن الصورة الرمزية هي: "تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"[3].

ولهذا سنكتفي بالإشارة إلى هذا المعنى الإيحائي الذي تضمنته الآية التي تلت آية فؤاد أم موسى، وهي: ﴿وَقَالَتْ لِأُخْتِهِ قُصِّيهِ فَبَصُرَتْ بِهِ عَن جُنُبٍ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ﴾[4].

فالمحملجي يستقصي الأخبار من حماد ونادية عن هاتف حماد، وهو لا يعثر على حماد، ولم يخبره بشيء، وهنا قلب منيف الأدوار، ففي الوقت الذي كانت أم موسى تعرف من هو فرعون ورجاله يجهلونه، فإن حماداً ورجاله يعرفون ما يجري والمحملجي انطبق عليه "وهم لا يشعرون" فالماء سال من تحته وهو لا يعلم، فالصورة الرمزية تعتمد على الرمز الذي هو "تركيب يستلزم مستويين: مستوى

---

(1) انظر: همفري، ص105-109.

(2) كرم، أنطوان غطاس، الرمزية والأدب الحديث، دار الكتاب العربي للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، 1949، ص9. وانظر: أحمد، محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1978، ص241.

(3) إسماعيل، ص127.

(4) سورة القصص، الآية: 11.

الصور الحسية التي تأخذ قالباً للرمز ومستوى الحالات المعنوية التي ترمـز إليهـا بهذه الصور الحسية"[1].

وسنكتفي بهذا التحليل وسنعرض للتركيب الرمزي في الرواية مـن خـلال تغلغل قصة يوسف بين ثناياها.

البنية الكلية للصورة الرمزية من خلال الحدس والحلم:

لقد رأينا الكثافة التي حملتها الصورة (الواحد منهم عقله أفرغ من قلب أم موسى) إذ استطاع من خلالها أن يفرض السيطرة شبه الكاملة على سيل الأفكار التي كانت تتداعى في ذهن صبحي المحملجي، فركزها في بؤرة واحدة من طبقة الوعي التي تسبق منطقة ما قبل الكلام، حتى إذا ما وصلت منطقة ما قبل الكلام، انصهرت جميعها في بوتقة الصورة السابقة، فحملت الصورة الملامح الإيحائية لكثير من الصور والأفكار المتداخلة التي تعتمد على وحدة الشعور، لا تشكيله تشكيلاً منطقياً، إذ إن الصور الرمزية إنشائية في طبيعتها، فهي تولد الشعور ولا تصفه وتثيره ولا تقرره[2].

فعبرت هذه الصورة عن شدة شعور المحملجي بالقلق والضغط النفسي والتوتر العصبي، فهي لم تصف ذلك، وإنما عبرت عنه من خلال الإحساس بطول الانتظار، الذي ولد الخوف في نفسية المحملجي، وأظهرت لنا ضمناً لا تصريحاً أن حماد يتلذذ بتعذيبه نفسياً، مما جعل الصورة تمثل وحدة نفسية مليئة بالمفاجآت الإيحائية، ونفسيتها اعتمدت على أساس تداعي الصور: "...الطائرة سقطت... أصبحوا رماداً... وأحس بالإهانة... وحاول أن يتصور كل أنواع الأخبار... وشط به الخيال..."[3]، فإثارة هذه الصور، والانتقال من صورة إلى أخرى، يستندان إلى عنصر المفاجأة التي كان ينتظرها المحملجي[4]، فإثارة "صور مختلفة وتقريبها

---

(1) الذهبي، عدنان، السيكولوجية الرمزية، مجلة علم النفس، م5، ع2، القاهرة، 1950، ص258-259.

(2) انظر:أحمد، ص345، كرم، ص11-13.

(3) مدن الملح (الأخدود)، ص590.

(4) انظر: هلال، ص400.

للذهن في وقت معاً، من أسباب خلق حالة نفسية خاصة، تتولد من تراسل المشاعر المختلفة وذلك أنهم يقصدون إثارة عالم نفسي مستتر مجهول لا يمكن إلقاء الأضواء عليه إلا عن طريق الإيحاء والمشاعر والصور"[1].

ولقد عبرت هذه الصورة عن حدسية وبصيرة، لِما هو قادم، فعلقت المستقبل بما هو حاضر، من خلال تمهيدها لقصة يوسف (عزل السلطان خزعل)، وربطت هذا التمهيد بنهاية القصة أيضاً، فقد تكررت العبارة عندما اقتربت نهاية (السلطان فنر) ونهاية العمل الروائي ككل في الجزء الخامس (بادية الظلمات)، ولكن ليس على لسان صبحي المحملجي الذي كان غزوان يسعى كي يعيده إلى موران، وكأنها تمهد لعودته من مصحة جبال الألب، وإنما على لسان أهل موران: "والآن كنا هناك، وكانت الساحة خالية مثل قلب أم موسى"[2]، وكأن هذا التعبير عبارة عن لازمة أعلنت بداية القصة وتكررت لتعلن خاتمتها التي تضمنت نهاية الحرب ومقتل السلطان فنر على يد الأمير ضاري بن عمير[3]، فالصورة وما تومئ –تشير- إليه ينبثقان في ذهن الكاتب في لحظة واحدة[4]، وعبر منيف عن ذلك باستعمال (الآن كنا هناك) هناك الماضي البعيد –نسبياً- لم يقل (هنا)، إرشاداً للقارئ للمرة الأولى التي وردت فيها: (أفرغ من قلب أم موسى)، عندما كانت الساحة فارغة بسبب سفر (السلطان خزعل) من ناحية وفراغ الساحة جاء لسببين، الأول: تمزق الأخوة وظلمهم لبعضهم، والثاني: ابتعاد المحكوم عن الحاكم لظلمة، من ناحية أخرى. ولينظر القارئ إلى التورية في لفظة (الساحة)، فانتباه القارئ سينشد إلى ساحة المسجد التي تركوها (أهل موران) بعد صلاة الجمعة، وليس إلى الساحة (المعنوية) وهي تفرق الأخوة وغدرهم ببعضهم وشعبهم. ويقصد بهذه التورية الإشارة إلى قوله تعالى: "وأمرهم شورى بينهم"، ولذا استعمل الإشارة إلى البعيد (هناك)، سيما وأن الصورة الرمزية لا ترتبط "ارتباطاً منطقياً، وإنّما توجه بقوة الحدس إلى عواطف

---

(1) أحمد، ص342.

(2) مدن الملح (بادية الظلمات)، ص505.

(3) انظر: نفسه، ص571-572.

(4) انظر: يونس، عبد الحميد، الأسس الفنية للنقد الأدبي، دار المعرفة، ط1، القاهرة، 1958، ص140-141.

القارئ وأحاسيسه، ويجب أن تثير في عقل القارئ كل تداع وارتباط يؤدي إلى الأفكار التي تكمن وراء الألفاظ"[1]. –فمثلاً- ساحة المسجد، وصلاة الجمعة، إشارة واضحة إلى مبدأ الشورى في الإسلام، وهذا الارتباط لا يأتي بالتفسير الاعتباطي، وإنّما من خلال ربط الأحداث ببعضها، فالرموز القرآنية في هذه الرواية، وأحاديث الرسول وصحابته، تشكل رافداً من روافد الصورة الرمزية الكلية، فلا يكاد فصلاً يخلو من هذه المقولة التراثية أو تلك[2].

ولقد شكلت عبارة (أفرغ من قلب أم موسى) وما ماثلها من العبارات إشارات رمزية إلى ما تم من استرجاعات في الجزء الثالث، ورؤيا حدسية استباقية لما وقع من أحداث في الجزء الرابع (المنبت)، والجزء الخامس (بادية الظلمات). ومثلت قصة (يوسف عليه السلام) العمود الفقري للبنية الكلية في الأجزاء الثلاثة، بعد أن جردها من تفصيلاتها، وعدل في أدوار شخصياتها، وغير في أحداثها، ولكنه ترك نهايتها مفتوحة: "وبدأت موران تتنصت وتتلفت وتترقب... من جديد"[3]، فغير بذلك في نهايتها، إذ كانت نهاية إخوة (يوسف) آمنة أولاً واجتماع الشمل ثانياً: ﴿مِن بَعْدِ أَن نَّزَغَ الشَّيْطَانُ بَيْنِي وَبَيْنَ إِخْوَتِي﴾[4]، فماذا كانت نهاية أبناء السلطان (خربيط).

لقد كانت نفي (خزعل) ومن ثم موته حسرة في الغربة (ألمانيا)، وهروب سند مع أخوته الخمسة إلى دولة (معادية) الدواحس، مقتل (فنر) على يد ابن خاله الأمير ضاري بن عمير، خوف وقلق دائم عند راكان ومساعد، منع كل منهما أن يصبح سلطاناً بعد أن خططوا لذلك: "قال مساعد لزوجته الجديدة: وبعد (فنر) راكان، وبعد

(1) درو، اليزابيث، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، مكتبة فيمنة، بيـروت، 1961، ص108.

(2) انظر: على سبيل المثال لا الحصر، القسم الثاني من (بادية الظلمات)، ص227، 233، 240، 251، 269، 270، 309، 319، 355، 362، 378، 381، 404، 413، 426، 457، 159، 500، 505، 508، 548، 549، 553، 571، 573، 574، 300.

(3) مدن الملح (بادية الظلمات)، ص574.

(4) سورة يوسف، الآية: 100، وانظر: الآيات من 87-100 للتعرف على نهاية القصة على نحو مفصل.

راكان كليمك، فضحكت الزوجة وقالت: عساها ما تطول"[1]، ولكن الذي أصبح سلطاناً هو مانع بعد أن رفض راكان وبكل تحدٍ وخوف أن يصبح سلطاناً[2].

فنهاية كل من القصتين مختلف عن الأخرى؛ لأن الصورة الرمزية التجريدية، تبدأ من الواقع وتستمد منه (واقع مدن الملح، وقصة يوسف)، ولكنها لم تُبقِ من هذا الواقع إلا مفرداته التي تعتبر في تلك الحالة مادة أولية، يقوم الأديب "بتنظيمها في علاقات جديدة لا تنسخ الواقع ولا تحاكيه، وهي علاقات ذاتية محضة، تنتقل فيها الأشياء من إطاريها الزماني والمكاني فيما يشبه الحلم، وتختلط اختلاطاً غير خاضع لمنطق العالم الخارجي، ولكنه مشروع بمنطق النفسي وإن كان للحالات النفسية منطق"[3].

فيوسف ﷺ قد رأى رؤية حقيقية، بينما (فنر) كان يستمع إلى قصته "كان شايع يروي له قصة نبي الله يوسف"[4]. فبدأ فنر يحلم بالكثير من أحلام اليقظة "وأول رجعتنا، يا زيد، بالخير والسلامة يلزم تذكرني: العجيزة... ويلزم يا زيد نروح لجماعتنا... ويلزم نسأل عن كل واحد... أمس يا زيد تذكرت شداد... حتى تزور شمران... يقول اللي له واللي عليه... لا تترك الشيبان... وحماد الله يصلحه... ولو قدر حماد كان سد بيبانا... وخلوا الناس يجونا... موران جنة... الماء يجر الماء... كل من يحفر بير الحكومة تساعده... المدارس على حسابنا... لازم ياكلون ويشعبون.. والمحاسبي... أعطوه قرشين يا جماعة خله يدور أهله... واللي ذبحوهم جماعتنا... يلزم ترضوهم... ازرعوا وعمروا"[5]. هذه أحلام اليقظة التي امتدت على ما يقارب من ست صفحات، كانت عبارة عن مناجاة ذاتية، افترضت أن زيد الهريدي يستمع إليها، في حين أن ذهنه مشغول بما حصل ويحصل في موران، فالحدس والبصيرة التي كان يتمتع بها كل من صبحي المحملجي، وشايع

---

(1) مدن الملح، (بادية الظلمات)، ص564.

(2) انظر: نفسه، ص573.

(3) أحمد، ص338.

(4) مدن الملح، (المنبت)، ص9.

(5) مدن الملح (المنبت)، ص13-18.

الذي روى قصة يوسف، لم تتوافر للسلطان (فنر)، ولهذا عوض عنهما بأحلام اليقظة، وكانت هذه أول عملية تجريد ذهنية لرؤيا يوسف عليه السلام.

فمنيف أخذ من واقع القصة الحلم –الرؤيا- وجرده، فأضفى عليه علاقات تنظيمية جديدة، صاغها منيف بذاتية عالية، وعلى نحو قدم المعنى الذي قصد إليه، فالرمز يتكون في ذهن الشخصية قبل أي تداع أو أية بداية لتكون الفكرة، ثم تأتي الأفكار وألوان التداعي، بعد أن يأخذ الرمز صورته[1]، والصورة هنا جاءت بألوان: الحدس، البصيرة، حلم يقظة، رؤيا، توهم، وأمل متوقع.

وسنكتفي هنا ببعض من صور تجرد الحلم، ليتمكن القارئ فيما بعد من متابعة كافة صور انحلال وذوبان قصة يوسف داخل نص الرواية، وهنا تجدر الملاحظة أن صور قصة يوسف بعد أن تم تجريدها من تفاصيلها وإضفاء تفاصيل جديدة عليها، لم ترد مرتبة كما وردت في القرآن الكريم، وإنما قام منيف بإجراء عمليات تقديم وتأخير وحذف حسب متطلبات ومقتضيات السرد أولاً والواقع المعاصر ثانياً.

ومن هذه الصور: "قالت فضة لأصغر أبنائها، وهي تقص عليه الحكايات، لكي ينام: كان ذاك الولد اليتيم... خلنا نسلطن أخونا اليتيم، وهذا اللي صار"[2]، وهذه الصورة أخذت من قوله تعالى: ﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ﴾[3]، ومن قوله تعالى: ﴿إِذْ قَالُواْ لَيُوسُفُ وَأَخُوهُ أَحَبُّ إِلَى أَبِينَا مِنَّا﴾[4].

ولقد حصل هنا انزياحات كثيرة عن النص الأصلي، منها: الراوي: في القرآن هو الخالق جل شأنه، بينما في الصورة السابقة هي فضة، الانزياح الثاني هو اليتم فلم يكن يوسف يتيماً، الانزياح الثالث (أصغر وقليل) بينما يوسف شديد الجمال، الانزياح الرابع: أخوة يوسف تآمروا عليه بينما الأخوة نصبوا الأخ اليتيم سلطاناً عليهم، وهذا ما يتفق مع واقع الرواية، وخزعل يتيم الأم والأب وليس له أخوة من

---

(1) انظر: همفري، ص105-109.

(2) مدن الملح (بادية الظلمات)، ص293.

(3) سورة يوسف، الآية: 3.

(4) سورة يوسف، الآية: 8.

أمه، والمعنى الأخير هو المقصود. إذن جردت صورة يوسف من مضامينها وأضفي عليها مضامين جديدة، ولقد كان يوسف أصغر أبناء يعقوب.

والصورة الثانية: "وقال السلطان لأخوته الاثني عشر، أهل الحل والربط، والذين اتخذوا القرار بتنحية خزعل"[1]، وهذه الصورة أخذت من قوله تعالى: ﴿قَالَ يَا بُنَيَّ لاَ تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَى إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُواْ لَكَ كَيْدًا إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلإِنسَانِ عَدُوٌّ مُّبِينٌ﴾[2]، ومن قوله تعالى: ﴿وَأَوْحَيْنَآ إِلَيْهِ لَتُنَبِّئَنَّهُم بِأَمْرِهِمْ هَـذَا﴾[3]. والانزياحات هنا يمكن تحديدها: أخوة يوسف أحد عشر مع والديه ثلاثة عشر، بينما أخوة (السلطان خزعل) هم ثلاثة عشر، ولكن فنر استثنى نفسه من أجل إفرادها، وهذا ينسجم مع وحدانية (الحاكم) في الوطن العربي ثم ألوهيته، ولهذا على الأخوة أن يسجدوا لسلطان فنر، بما فيهم السلطان المعزول (خزعل).

والانزياح الثاني، نفي خزعل إلى ألمانيا، بينما يوسف تم وضعه في البئر، ثم هاجر إلى مصر، وهذا ينسجم مع واقع الرواية المعاصر.

والصورة الثالثة: "قال لأخيه مساعد الذي جاءه واقترح عليه أن يتم اغتيال خزعل: -مجنون أنت؟..."[4]، استمدت من قوله تعالى: ﴿قَالَ قَآئِلٌ مَّنْهُمْ لاَ تَقْتُلُواْ يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَةِ الْجُبِّ﴾[5]، والانزياح في الصورة الروائية واضح فبدل الاغتيال النفي والموت الطبيعي. وهذا ينسجم مع الانزياح في الصورة الروائية السابقة، وهو تقديم فروض الطاعة من خزعل إلى فنر.

والصورة الرابعة: "وعندما أراد بيعة جامعة مانعة، شرطاً لاستلامه، وافق حتى الذين يبدون كراهيتهم له، لأنها الطريقة الوحيدة لإنقاذ السلطنة، ولإنقاذ كل

---

(1) مدن الملح، (بادية الظلمات)، ص381.

(2) سورة يوسف، الآية: 4.

(3) سورة يوسف، الآية: 15.

(4) مدن الملح، (بادية الظلمات)، ص227.

(5) سورة يوسف، الآية: 10.

واحد منهم"[1] استمدت من قوله تعالى: قَالَ لَنْ أُرْسِلَهُ مَعَكُمْ حَتَّى تُؤْتُونِ مَوْثِقًا مِّنَ اللَّهِ [2]. وكما لم يتمكن أخوة يوسف من الوفاء بالعهد، لم يوفِ فنر بعهد الشورى: "أما حين أصبح سلطاناً وباشر مسؤولياته، فقد أصبح واضحاً أنه لا يريد من أحد أن يتدخل فيه ورغم المرارة وحتى الشعور بالخديعة فقد اضطر أغلب الذين كانوا يفترضون أنفسهم شركاء للانسحاب أو للتراجع..." [3]. وفي هذه الصورة تداخلت عدة مضامين من سورة يوسف، ولاسيما أن يوسف –أيضاً- قد وضع مجموعة من الشروط على العزيز ملك مصر: قَالَ ارْجِعْ إِلَى رَبِّكَ فَاسْأَلْهُ مَا بَالُ النِّسْوَةِ اللاَّتِي قَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ [4]، وقوله تعالى: قَالَ اجْعَلْنِي عَلَى خَزَآئِنِ الأَرْضِ إِنِّي حَفِيظٌ عَلِيمٌ [5]، ولنلاحظ أن الانصهار بين شروط يوسف وشروط يعقوب في بوتقة واحدة في الصورة الروائية، قد جاء نتيجة تشتت التيار وتمزقه وانصهاره في طبقة واحدة من طبقات وعي ما قبل الكلام، ولا يخفى على القارئ ما في هذه الصور الروائية من انزياحات عن النص القرآني.

والصورة الخامسة: "وسمعت طال عمرك، غيره: قالوا للديب ح يسرحوك في الغنم قام عيط قالوا داشيء تحبه، قال خايف يكون الخبر كذب!"[6]، ولا يخفى على القارئ أسباب استعمال منيف للهجة المصرية، فهي إشارة رمزية إلى كذب أخوة يوسف على أبيهم، عندما زعموا أن الذيب أكله، فاشتكى الذيب إلى خالقه هذا الافتراء على بعض الروايات، وقد استمدت هذه الصورة من قوله تعالى: فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ [7]، ومن خلال متابعة القارئ للسرد الروائي والآيات التي سبقت وتلت الآية السابقة، ستظهر له مجموعة الانزياحات التي تتناسب مع القصد المعنوي والرمزي الذي أراده منيف.

---

(1) مدن الملح، (بادية الظلمات)، ص355.

(2) سورة يوسف، الآية: 66.

(3) مدن الملح، (بادية الظلمات)، ص355.

(4) سورة يوسف، الآية: 50.

(5) سورة يوسف، الآية: 55.

(6) مدن الملح، (بادية الظلمات)، ص553.

(7) سورة يوسف، الآية: 17، وانظر ما سبقها وما تبعها من آيات انصهرت في الرواية.

وإذا ما أردنا نقل الآيات التي ذابت في النص الروائي فإننا نكون بحاجة إلى نقل ثلثي سورة يوسف إلى جانب ما يقارب من عشرة بالمائة من النص الروائي لمدن الملح، ولهذا سنكتفي بما سبق، ونقول لقد شكلت قصة يوسف العمود الفقري لمساحات واسعة من الأجزاء الثلاثة الأخيرة، ونهاية الجزء الثاني[1].

ومن هنا استعمل منيف الرمز القرآني في السيطرة على تدفق تيار الوعي وسيلانه المستمر، والحد من تشتته وتمزقه، من خلال قالب أو مرجعية تم سكب الانفعالات والمشاعر والقلق والتوتر النفسي فيها، لما كان يدور في الذهن، شكلت مفاصل حيوية في السرد، ومثل كل من الانزياحات والتناصات مفارقات درامية مهمة، مما جعله –حسب اعتقادي الشخصي- أفضل من استعمل تيار الوعي في الرواية الحديثة، وليس في الرواية العربية فحسب، ولاسيما أن استعمال البنية الرمزية للصورة الكلية في مختلف أعماله الروائية هي الأسلوب الذي يفضله منيف. وربما يعود ذلك، بالإضافة لاعتزاز منيف بتراثه التاريخي والديني، إلى ما يوفره هذا الأسلوب من "إن حركة النفس الداخلية، والرغبة الغامرة في التعبير، تأخذان إيقاعاً ملحاً يتصعد مع العمل، حتى يصبح كأنه العمل ذاته، إنه ليس تنفيذاً مختمراً لمسودة الفكر، بل هو الحالة التي تأتي من البئر الأولى للإنسان المغرق في العمق والغنى لتسجّل ببكورة واندفاع حدسي في حالة الوصول. وهنا تتكون وحدة كاملة بين المعرفة السابقة والتطلعات الساعية الحدسية والقصد المجهول"[2].

فعبد الرحمن منيف مسكون بالرموز العربية –التراث العربي بكل مجالاته وأبعاده-، يتردد صداها في كل سطر من كتاباته الروائية، ومع ذلك فقد صاغ في كثير من الأحيان رموزاً، تتناسب والفكرة التي يريد التعبير عنها. مع بقاء الرموز العربية ذائبة في رموزه الذاتية.

---

(1) أضف إلى ذلك، أننا نحتاج ليس إلى نقطة في مبحث، وإنما إلى مباحث في فصول كي نستطيع أن نجلو الوظيفة الرمزية والإيحائية، وبيان وظائف التناص والانزياح التي طرأت على الآيات داخل النص الروائي، وربطها بتيار الوعي.

(2) منيف، عبد الرحمن، سيرة مدينة، ص21، هذا النص من مقدمة مروان قصاب باشي، وتجدر الملاحظة إلى أن هناك عملاً روائياً لمنيف مفقود من الأسواق العربية، وهو (رحلة الحياة والفن)، وهو عمل مشترك ربما مع نفس مروان قصاب باشي، يجمع بين الرواية والرسم والفنون التشكيلية.

ففي (شرق المتوسط) يصوغ رمزاً ذاتياً هو رجب، ولكن هذا الرمز لا يكتمل بناؤه إلا من خلال ذوبان ملامح النبي أيوب في صبره الذي استعان به في صراعه مع الشيطان الذي تسلط عليه، ولكن أيوب لم يكفر أو يتراجع، بينما كفر وتراجع رجب، ومن هنا اكتسب رجب واقعيته لأنه ليس نبياً بل مواطناً فقيراً عادياً. واستمد رجب أيضاً ملامح نبي الله عيسى، كتعويض عن حالة التراجع التي وقع بها، فمثل في منفاه المسيح في بحثه عن أنصار، فإذا وفق المسيح بالحواريين، فإن رجب لم يجد في منظمة حقوق الإنسان والأمم المتحدة، أي عون أو مناصرة، لأن إعلان حقوق الإنسان مجرد حبر على ورق فعاد الرمز واكتسب واقعيته.

أما في (قصة حب مجوسية) فيلتقي القارئ مع رمزية مجنون ليلى، أو كثير عزة، وفي (النهايات) يستمد عساف رمزيته من عروة بن الورد، قائد الصعاليك، وصوراً رمزية من شخصية امرئ القيس، فإذا كان عروة يمثل ثورة قد ظهرت بوادر نتائجها في حياته، فإن ثورة عساف قد أعطت ثمارها بعد مماته، وبسبب هذا الممات وربما أخذ بعض الصور من مالك بن الريب.

وفي (حين تركنا الجسر) نلتقي مع زكي النداوي، الذي يستمد رمزية صورته من ذلك الشاب السوري جون جمال، الذي تمكن من إغراق إحدى سفن نابليون في البحر، ولكن زكي النداوي لم يدمر الجسر ليمنع العدو من العبور –طبعاً هنا بناء مفارقة درامية- ولكنه يلتقي مع نبي الله (هارون) الذي لم يستطع بدوره أن يمنع السامري من أن يعبر ببني إسرائيل من الإيمان إلى الكفر عن طريق عجل الذهب الخوار، إذ لم يتمكن من استعمال عصا موسى ووصاياه في تدمير الجسور العربية.

وفي مدن الملح (التيه) نلتقي بمتعب الهذال الذي يستمد صورته الرمزية من يونس ونوح والمسيح وموسى عليهم السلام، فهو يغوص في الماء بعد أن مشى عليه، ويركب الموج بعد أن رفض أهله الركوب معه ولاسيما ابنه، وهو يضرب بعصاه الماء (البحر) فتنفتح له الطريق للوصول إلى أقرب نقطة من الجمهور المجتمع على الضفة الأخرى، ثم يجمع هؤلاء الأنبياء الأربعة تحت إمامة الرسول

محمد ﷺ تحت قول (لا إله إلا الله)، ثم يعرج إلى السماء، وإذا كان الرسول قد عرج على جناح جبريل، فإن متعب الهذال قد عرج على جناحي البرق والرعد.

وفي سباق المسافات الطويلة يقتل (رئيس الوزراء) بيد شعبه كما قتلت بنو إسرائيل الأنبياء والرسل.

وفي (الأشجار واغتيال مرزوق)، نجد عبد السلام منصور يستمد صورته من الشخصيات الفكرية المعاصرة، مثل جمال الدين الأفغاني، ومحمد عبده، وغيفارا، ومارتن لوثر، وماركس.

2.3 المونتاج الزماني والمكاني ووسائل تقديمه عند منيف

لقد ساعد تيار الوعي منيفاً في الاستعمال الأمثل للمونتاج الزمكاني، وذلك بما يمتلكه من مرونة عالية تمنح الشخصية حرية التنقل في الأزمنة والأمكنة المختلفة والمتعددة، ومن ثم الانتقال من حدث فكري إلى آخر، دون وجود سبب مادي عضوي ظاهري يبرر ذلك؛ لأن تداعي الوعي الإنساني يقوم على الانفعالات الداخلية، التي تستند على تاريخ طويل من المشاعر والأحاسيس، التي ساهمت الحواس في تكوينها، ومساعدتها على ديمومة الصراع النفسي الداخلي، الذي يفتقد الزّمن الفيزيائي والمكان المادي الملموس.

ولقد عبر القرآن الكريم عن هذا الصراع بقوله تعالى: لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ فِي كَبَدٍ [1]، وهذا الكبد يستمد ديمومته وصيرورته من الوسواس الخناس[2] الَّذِي يُوَسْوِسُ فِي صُدُورِ النَّاسِ [3]، فوجد منيف ضالته في هذا الصراع النفسي الذهني، فعمد إلى صهر الأزمنة والأمكنة في بوتقة واحدة، مكانها الذاكرة، زمانها الوعي الإنساني، وأول ما نلتقي به من هذا الصهر هو عنونة رواياته، بشكل تعويمي، يحمل إشارات

(1) سورة البلد، الآية: 4.

(2) انظر: سورة الناس، الآية: 4.

(3) سورة الناس، الآية: 5.

بالغة التعقيد، وكثيرة التلاحم مع داخل النص[1]، فعنوان مِثلُ (مدن المِلح) هو تيار وعي ممنتج الزمان والمكان، إذا ما أُخذ بالحسبان "أن العنوان نص قصير والرواية نص طويل"[2].

وأول عملية مونتاج لهذا العنوان تكمن في الإضافة الاستعارية، فقد أضاف المدن إلى الملح على سبيل الوصف الاستعاري، مجرداً بذلك لفظة مدن من معناها الحقيقي، ومستعيراً –لها- دلالة رمزية تفهم من المضاف إليه، يمكن فهمها بالنشوء والموت السريعين.

والمونتاج هنا هو إخفاء صورة –تركيبية- المدينة الحقيقية، ووضع صورة –تركيبية- لمدينة وهمية فوقها، و-ليست بديلة لها-، للمونتاج عادة وظيفة يؤديها، فما هي وظيفة الصورة الجديدة؟ لقد ترك منيف فهم وظيفة هذه الصورة للقارئ؛ وذلك عندما جعل شبه جملة المضاف والمضاف إليه في محل إعرابي مجهول، فهل هي –مثلاً لا حصراً- في محل رفع خبر لمبتدأ محذوف، أم في محل رفع مبتدأ لخبر محذوف، وهذا هو الجانب الثاني من المونتاج، وهو إخفاء جزء من الصورة الجديدة، وهذا الجزء قد يكون متعلقاً بمستقبل هذه المدن، وقد يتبادر إلى الذهن وضع مسمى جزء من أجزاء الرواية الخمسة محل المحذوف، كأن يقول مثلاً: (المنبت مدن الملح)، نعتقد أن أياً من مسميات الأجزاء الخمسة عاجز عن إيضاح المعنى المقصود من هذه التسمية، أو لمضمون نشوء وأهداف هذه المدن ودورها المستقبلي[3]، ومع ذلك يمكننا أن نجتهد بتسميتها -مجازاً-، (مدن الملح ضياع لمستقبلنا)، على اعتبار أن حاضرنا يضيع في بنائها، أو تسميتها: (مدن الملح ضياع للمستقبل).

ومن هنا جاءت أهمية دراسة المونتاج الزمكاني لتيار الوعي عند منيف، لاسيما أنه يقدم معاني إيحائية لبناء فني محكم في كثير من الأحيان، فلو أضيف ما

---

(1) انظر: المحادين، عبد الحميد، جدلية المكان والزمان في الرواية الخليجية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001، ص296.

(2) نفسه، ص296.

(3) انظر: للإطلاع على دلالة اسم كل جزء، ودلالات العناوين والفواتح، نفسه، ص297-302.

سبق إلى استعماله للمونتاج في افتتاحيات رواياته، لوجدنا أنفسنا أمام روائي أجـاد صنعة رواية تيار الوعي وأحكم فنياتها ومضمونها، إذ إن "المكان والزمان يمـثلان في أحيان عديدة البطلين الفعليين للروايات المدروسة، ويتجلى ذلك منذ الوهلة الأولى في مستوى العناوين والفواتح"[1].

ومن الفواتح المونتاجية المعبرة هذا الجزء من منولوج داخلي غير مباشـر: "على أرض المطار كانت بقايا أوراق الخريف تتطاير. بيتر ماكدونالد يراقبها وهـو يجلس في الزاوية الشمالية لصالة الانتظار. كان يسرق نظراته بين لحظة وأخـرى ويتابعها في حركتها نصف الدائرية، وابتسامة صغيرة أقرب إلى الحـزن، تطـوف على شفتيه. كانت زوجته باتريشا وصديقاه، مودي والكسندر إلى جانبيه، ولم يستطع أحد منهم أن يخلق في نفسه الفرح الذي كان يتمناه قبل السفر. كان الكسندر يـوحي له بالخوف، الخوف الغريزي الذي لا يعرف الإنسان مصدره أو أسبابه، لكنه يحسه.

... هل يعيد الكسندر إلى مخيلته ذكرى الحرب ووقوعهما في الأسر معـاً؟ هل هي حالة من التوتر النزق وما يمكن أن تؤدي إليه من خـلاف يـصل حـدود الفراق الكامل بينهما؟..."[2]. لقد تم افتتاح الرواية بمنولوج داخلي غير مباشر، تتعدد فيه الصور ووسائل منتجاتها السينمائية، نأخذ منها وسيلتي القطع، ووضع صور من زمن على صور من زمن آخر.

الوسيلة الأولى: القطع والانتقال المفاجئ من صورة إلى صورة، وقد قطع في النص السابق وصف المطار والحركة فيه، وانتقل مباشرة إلى وصف هيئة الانتظار لماكدونالد، محاولاً بهذا القطع تقديم صورة رمزية مكثفة للوضع النفسي لماكدونالد، من خلال ربط حركة أوراق الخريف نصف الدائرية بحركة الوعي الـذهني التـي تتعرض لنصف الفكرة ثم تنقطع لتبدأ نصف فكرة أخرى وهكذا؛ لأن الحركة نصف الدائرية تعني أن تيار الهواء تيار لولبي وهكذا هي حركة ذهن ماكدونالد، فحركـة: "الأوراق في أرض المطار هي ذاتها التي ما يصطرع في نفـسية ماكدونالـد مـن

---

(1) بوجا، صلاح الدين، الشيء بين الوظيفة والرمز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيـروت، ط1، 1994، ص25.

(2) سباق المسافات الطويلة، ص9.

شعور فثمة حزن في الخارج، وهو نفسه المتجسد في الداخل علماً بأن الفرح غائب عن الجميع."[1].

أضف إلى الوظيفة الرمزية السابقة وظيفة إيحائية هي إشعار القارئ بالأسلوب الذي تكتب به الرواية، فهو منولوج داخلي استرجاعي ذهني من ناحية، ومن ناحية أخرى يطابق بين الأسلوب –الشكل (قطع في الأسلوب يقابله قطع في الأفكار)- والمضمون.

وأكد منيف هذا الأسلوب من خلال الوسيلة الثانية التي نتناولها، وهي وضع صورة أو فكرة من زمن ما على صورة أو فكرة من زمن آخر: (...هل يعيد الكسندر إلى مخيلته ذكر الحرب ووقوعهما في الأسر معاً). فالزمن هو انتظار السفر في المطار وضع عليه زمن الحرب والوقوع في الأسر، والفكرة هي إيحاء الكسندر له بالخوف من الآتي وضع عليها صورة الخوف من الموت أو الأسر أثناء الحرب الماضية، فكانت النتيجة الأسر، فما هي النتيجة المستقبلية هنا.

لقد استعمل منيف الوسائل المونتاجية السينمائية للإفادة من وظيفتها في التعبير عن الحركة وتعدد الوجوه لتقدير الصور المتحركة للحياة المزدوجة، التي تتداخل فيها الحياة الداخلية مع الحياة الخارجية في زمن واحد.

ولقد جاء استعمال منيف للمونتاج من أجل السيطرة على تداعيات الوعي الفكرية التي ترد إلى الذهن بصور متقطعة، يتداخل فيها الماضي البعيد مع الماضي القريب وبشكل غير منتظم مع المستقبل. فينتقل الذهن من خلالها إلى أماكن متنوعة ومتداخلة. ولقد أطلق الدارسون والنقّاد على تداخل الماضي البعيد مع الماضي القريب والحاضر في لحظة الحاضر مسمى الاسترجاع، كما أطلقوا على تداخل المستقبل مع الماضي والحاضر في لحظة الحاضر مسمى الاستباق[2].

(1) نور الدين، صدوق، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 1994، ص127.

(2) انظر: همفري، ص72، 73، 74، غنايم، ص23-28، 41-46، المحادين، التقنيات السردية، ص12-13، 19، 61-84، قاسم، بناء الرواية، ص54-94، 61، جنيت، خطاب الحكاية، 152-157، علي، هيثم الحاج، الاسترجاع في القصة القصيرة، موقع مجلة أمواج.

وقد رصدوا حركتي الاسترجاع والاستباق فقسموا حركتيهما في الزمان والمكان إلى طريقتين:

الأولى: وهي أن يبقى الشخص ثابتاً في المكان ويتحرك وعيه في الزمان، وأطلقوا على هذه الطريقة مسمى المونتاج الزماني، أي وضع صور وأفكار من زمن معين على صور وأفكار من زمن آخر.

والطريقة الثانية: وهي أن يبقى الشخص ثابتاً في الزمان ويتغير العنصر المكاني، وأطلقوا على ذلك مسمى المونتاج المكاني، ولم يشترط في ذلك تقديم الوعي، وغالباً ما تسمى بطريقة (المشهد المضاعف)، أي اجتماع مجموعة من الصور في نقطة واحدة[1].

ولقد استعمل كتاب تيار الوعي –ومنيف منهم- وسائل فرعية مشابهة إلى حد ما، تلك الوسائل المرافقة للمونتاج السينمائي، كي يتمكّنوا من تقديم المونتاج الزمكاني بحرية تمكنهم من مزج العناصر التي تتشكل منها الاسترجاعات والاستباقات في بوتقة واحدة، وبما يجعلهم قادرين على التحكم في تيار الوعي والسيطرة عليه جزئياً أو كلياً من ناحية، وعلى جعل النص الروائي قادراً على التأثير في القارئ، وبما يضمن لهم –ولو جزئياً- إعادة تشكيل وعيه الداخلي، من ناحية أخرى.

ولعل من أهم الوسائل الفرعية وأدواتها التنظيمية التي استعملوها: "...(المنظر المضاعف)، و(اللقطات البطيئة)، و(الإخفاء التدريجي، (والقطع)، و(الصور عن قرب)، و(المنظر الشامل)، و(الارتداد). ويشير (المونتاج) بالمعنى السينمائي إلى مجموعة الوسائل التي تستخدم لتوضيح الأفكار أو تداعيها، وذلك كالتوالي السريع للصور، أو وضع صورة فوق صورة، أو إحاطة مجموعة صور مركزية بصور أخرى تنتمي إليها. وهذه الطريقة هي طريقة لتوضيح المناظر المتآلفة أو المتنافرة في الموضوع الواحد، أو هي طريقة لتوضيح (المضاعفة). أما أنواع التكنيك الفرعية فهي أدوات لتحقيق تأثير المونتاج..."[2].

---

(1) انظر: همفري، ص72-73، المصادر السابقة، هامش (1) من الصفحة السابقة.

(2) همفري، نفسه، ص72.

ونشير هنا إلى إمكانية دراسة المونتاج وأدوات الوسائل الفنية المساعدة لـه، إما تحت مسمى المونتاج الزماني أو المونتاج المكاني، وإمّا تحت مـسمى فنيـات الاسترجاع والاستباق والتوقف، وإن كان البعض قد درسها تحت مسميات مختلفـة من مسميات السرد، على اعتبارها عناصر من عناصر السرد المختلفة(1).

ونفضل أن ندرسها تحت مسمى وسائل المونتاج الزمكاني، وانطلاقـاً مـن الاسترجاع والاستباق، وعلى ضوء ذلك لا بد من التعليق السريع على بعض مـن المفاهيم المتعلقة بالاسترجاع، لاسيما أنه درس على نحو يبدو معه الاستباق كصفحة في كتاب.

لقد تمت دراسة الاسترجاع وفنياته ووظائفه انطلاقاً من نقطة البداية الزمنية، وأحياناً يضاف إليها المكان، فقسم الاسترجاع على ضوء ذلك إلى: استرجاع داخلي وخارجي، وقسم ثالث هو المزج بينهما(2)، وقد استندت هذه التقسيمات وتفرعاتها(3)، على نقطتين أساسيتين هما: البداية الزمنية، التـي تنطلـق –ربمـا- مـن تقـسيم الشكلانيين الروس للنص الروائي إلى متن ومبنى، مع مزجه –على ما نعتقد- بمـا جاءت به الدراسات البنيوية من تقسيم النص إلى وحدتين فئويتين(4).

والثانية: هي أن الرواية تبنى من حكاية أساسية واحدة لها نقطة بداية ونقطة نهاية، وإن كانت –أحياناً- تتضمن حكايات فرعية، لها ارتباط بالحكاية الأساسـية، وغالباً ما ترد على سبيل الاستعارة التمثيلية كما هو الحال في بعض روايات منيف، مثل: (مدن الملح ولاسيما بادية الظلمات)، و(النهايات) و(أرض السواد).

ولقد ذكرنا ما سبق، كي نعيد التأكيد على أن رواية تيار الوعي تقـوم علـى حكايتين –قصة داخلية وأخرى خارجية- منفصلتين، قد يكون لكل واحـدة منهمـا استرجاعها الخاص بها، ومن هنا قد نجد من يخلط بينهما على أساس أنّهما يسيران في خط نظمي واحد على محور الزمن. ولعل ذلك هو ما دفع بجرار جنييـت إلـى

---

(1) انظر: علي، والمحادين، التقنيات السردية، ص67-83، قاسم، ص54-61.

(2) انظر: قاسم، ص54.

(3) انظر: جنيت، خطاب الحكاية، ص156.

(4) انظر: مقاربات الدراسات الأدبية لزمن تيار الوعي، ص56 من هذه الدراسة.

القول: بأن زمن الحكاية –الخطاب- هو "هذا الزمن الزائف الذي يقوم مقـام زمـن حقيقي"[(1)]. وهذا الزمن الزائف هو زمن محتويات تيار الوعي، ولعل ذلك الزمن لم يعترف له بأنه يشكل قصة بكامل أبعادها، وإنّما اعتُبر مجرد استرجاع خارجي "يلجأ إليه الكاتب لملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار القصة"[(2)]، والأغرب من ذلك عند سيزا قاسم: "وكلّما ضاق الزمن الروائي شغل الاسترجاع الخارجي حيزاً أكبر، فعندما اختارت فرجينيا وولف لروايتها (مسز داللوي) يوماً واحداً هو زمنها الروائي كله، لجأت إلى تخصيص أكثر من ثلث النص للاسـترجاع الخـارجي"[(3)]. ووجـه الغرابة هنا يكمن في: أن الاسترجاع –لتيار الوعي- في مـسز داللـوي، وعلـى افتراض أنه يشكل أكثر من ثلث النص، فهل يعقل أن يشكل أكثر من ثلث النص ملأً للفواصل الزمنية، إذن ماذا نقول عن روايات عبد الرحمن منيف لاسيما في الأشجار واغتيال مرزوق: "إن سرد أحداث (24) سنة في ثلاث ساعات يعني أن الإيقاع كان سريعاً،... إن التوقيت الفعلي لرحلة القطار والمحددة بثلاث ساعات لا تكفي لكـي يسرد فيها إلياس نخلة ما سرد"[(4)]. فهل يعقل أن يسترجع إلياس نخلة ما تزيد نسبته على ثلاثة أرباع الفصل الأول في فواصل زمنية، إن الإجابة وردت على لسان عبد الرحمن منيف: "رحلة القطار.. رحلة رمزية مكثفة... لم أضع أسماء، أو محطـات لرحلة الأشجار. كانت الزمان والمكان معاً، وكانت في القطار وقبله وبعده.. فكانت تلك الكثافة للزمن أو كان الزمن مفتتاً إلـى ذرّات صـغيرة امـتلأت بـالاعتراف والنجوى والحلم."[(5)].

ولعل عدم الإلمام الكافي بماهية تيار الوعي وتقنياته الفنية لاسيما الزمن منها هو الذي جعل باحثة مثل سيزا قاسم تعتقد أن تيار الوعي ما هو إلا عمليـة مـلءٍ للفواصل، فلو أخذت بعين الاعتبار: "أشهر منولوج داخلي مباشر –وهـو بـالقطع

---

(1) جنيت، خطاب الحكاية، ص147.

(2) قاسم، ص54.

(3) نفسه، ص55.

(4) المحادين، التقنيات السردية، ص78.

(5) منيف، الكاتب والمنفى، ط2، 2001، ص147.

أوسع وأذكى منولوج- وهو المنولوج ذو الصفحات الخمس والأربعين من بوليسيس لجيمس جويس"[(1)]. لما قالت أن الاسترجاع هو لملء الفراغات الزمنية، وإنّما له زمنه الخاص به.

أما دليلنا الثاني على أن الباحثة لم تدرس تيار الوعي بصورة دقيقة هو قولها: "وقد درج الكتاب الواقعيون على تحديد مقاطع الاسترجاع زمنياً وفصلها عن مستوى القص الأول، ولكن محفوظ نجح نجاحاً واضحاً في جعلها وحدة متماسكة منسوجة في مستوى القص الأول. ولا شك أنه في هذا المقام أفاد من تقنيات كتاب تيار الوعي. فجاءت مقاطع الاسترجاع مربوطة بإحكام في طرفيها بمستوى القص الأول."[(2)]. وتقصد الباحثة بمصطلح القص الأول: "اتباع خط مستقيم في التسلسل الزمني الرئيسي في بناء الرواية"[(3)]. أي أن نجيب محفوظ قد نجح في إيجاد مساحة زمنية لهذه الاسترجاعات على الخط النظمي للقصة الخارجية، مع أن هذه الاسترجاعات -كما نفهم من نصها السابق-، ليس لها علاقة بالأحداث الواقعة على الخط الزمني الرئيسي في بناء الرواية، وبمعنى آخر فإن الخط الزمني الرئيسي عند نجيب محفوظ إمّا أنّه كان متخلخلاً فجاءت هذه الاسترجاعات وأصلحت هذا الارتباك، وإمّا أنه قام بخلخلته بقصد إعادة ترقيعه بما ليس منه، وعدت ذلك إفادة من كتاب تيار الوعي ونجاحاً لمحفوظ، لقد أخطأت الكاتبة بحق نجيب وكتّاب تيار الوعي؛ لأن هذه الاسترجاعات لها خط مستقيم آخر ولكنّه وهمي غير ظاهر في مستوى القص الأول كما تسميه، وما الروابط التي أشارت إليها إلاّ محفزات خارجية لتداعي الاسترجاع، ولذا قال جيرار جنيت الذي أخذت عنه تسمية مستوى القص الأول: "هذا الزمن الزائف الذي يقوم مقام زمن حقيقي"[(4)]، فلم يحشر مثل هذه الاسترجاعات في الزمن الحقيقي أو الرئيسي، وإن لم يحدد الزمن الوهمي بدقة.

---

(1) همفري، ص44، لا يعني بأي حال من الأحوال أننا نقصد أن كل استرجاع هو تيار وعي.

(2) قاسم، ص59.

(3) قاسم، ص53.

(4) جينت، خطاب الحكاية، ص147.

وهذا ما نجده في تقسيماته للاسترجاع، ولاسيما الاسترجاع التكميلي الذي يعرفه بأنه: "إحالات تضم المقاطع الاستعادية التي تأتي لتسد –بعد فوات الأوان- فجوة سابقة في الحكاية، وهكذا تنتظم الحكاية عن طريق إسقاطات مؤقتة، وتعويضات متأخرة قليلاً، أو كثيراً وفق منطق سردي مستقل جزئياً عن مضي الزمن"[1]. وقلنا إنّه لم يحدده بدقة، لأنه قد شخص، نوعاً ما، مسار زمن تيار الوعي ضمناً، فوجد له استقلالاً عن مضي الزمن في مستوى القص الأول، ولكنه جعله جزئياً لأنه لم يعتقد اعتقاداً جازماً بوجود خط زمني آخر مستقل بصورة كاملة عن الخط الزمني الأول، ولهذا أسقط هذه الاسترجاعات على الحكاية الأولى –القصة الخارجية- في حين أنها استرجاعات خاصة بالحكاية الثانية –القصة الداخلية حسب تسمية القص الأول والثاني- ولهذا أطلقنا على هذه الاسترجاعات التي ترد داخل ذهن الشخصية أثناء عملية التداعي الحر للأفكار، التداعي المركب[2]، وهو لم يسمها ارتداداً لأن مواصفات الارتداد بالنسبة للحكاية الأولى في مستوى القص الأول لا تنطبق عليها.

ويمكن أن يقابله من وسائل المونتاج وضع مجموعة صور فوق بعضها. ومن هنا سنطلق عليه استرجاعا مركباً –فيما يتعلق بتيار الوعي- إذا كان يحمل معنى رمزياً لا يمكن فهمه بصورة دقيقة إذا تم فصل هذه الاسترجاعات عن بعضها –أي النظر إلى الصورة بمفردها- لاسيما أن الصور المركبة والمتآزرة لا يمكن فهم معناها من خلال جمع حاصل معاني هذه الصور، وإنما من خلال تفاعل هذه الصور مع بعضها فتقدم لنا معنًى جديداً يتشكّل من انصهار هذه الصور في بوتقة واحدة وكأنها صورة واحدة، ولهذا لا يمكننا أن نطلق عليه استرجاعاً تكميلياً، أما إذا كان المعنى يمكن أن يفهم من خلال جمع معاني هذه الصور، وبما يكمل معنى سابق عندئذٍ يمكننا أن نطلق عليه استرجاعاً تكميلياً.

---

(1) نفسه، ص128.

(2) انظر: ص117 من هذه الدراسة.

ولقد ركزنا على بعض نقاط الاسترجاع لكثرة استعماله عند منيف من ناحية، ولأنه من أهم العناصر التي يتشكل منها تيار الوعي، أما الاستباق فلم نركز عليه لوضوحه وبيانه في تيار الوعي.

وكل من الاستباق والاسترجاع يحتاج إلى عنصر مهم من عناصر المونتاج الزمكاني، وهو القطع، فإذا أجاد الروائي عملية القطع ومن ثم التركيب فإنه عندئذ قد ضمن متانة الأسلوب، لاسيما أنه هو الذي يداخل الأزمنة والأمكنة والأحداث ببعضها، ومن ثم يقوم بإجراء التغيير أو التعديل في كل من ترتيب وإيضاح الأحداث داخل المنظومة السردية، ومن هنا تؤدي عملية منتجة القطع والتركيب التي سمّاها والاس مارتن "إعادة التصوير"[1] دوراً مهماً وبارزاً في إظهار جمالية النص الروائي. وكما أشرنا سابقاً فإننا سنتناول المونتاج عند منيف من خلال:

أولاً: المونتاج الزماني:

اتسم الوعي عند شخصيات منيف الروائية بنوع من الحركة التي لا تتقدم آلياً في الزمن، فيلغي عنصر الزمن أحياناً، كما مر معنا في (الأشجار واغتيال مرزوق) (رحلة رمزية مكثفة)، وربما يعود ذلك إلى صهر منيف للماضي بالحاضر ومزجهما بالمستقبل المتخيل، مما يتطلب من شخصياته الحركة الذهنية الدائمة والتنقل إلى الخلف وإلى الأمام. ولتحقيق هذه الحركة بحرية كاملة، جعل بعضاً من شخصياته تتحرك في الزمان مع ثباتها في المكان، من خلال وضع صور وأفكار من زمن ماضي على صور وأفكار من الزمن الحاضر: "...(قررت مائة مرة ألا أكذب. ولكن إزاء وضع مثل هذا كيف أتصرف؟)..."[2]، فهذه لقطة سريعة ورمزية مكثفة لصور من الماضي، تمهد إلى استرجاعات لاحقة في السرد[3]، (قررتُ مائة مرة ألا أكذب) فقد وضع صور الماضي التي أُجبر فيها على الكذب على صورة الحاضر

---

(1) مارتن، والاس، نظريات السرد الحديثة، ت: حياة محمد جاسم، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998، ص116.

(2) الأشجار واغتيال مرزوق، ص16.

(3) انظر: نفسه، ص179.

الذي يفرض عليه مجاملة هذا الشخص الذي يجلس إلى جانبه في القطار؛ فالمكـان ثابت وهو القطار والوعي ينتقل عبر الأزمنة، والدليل استعمال علامة الترقيم، وهي وضع العبارة بين أربعة أقواس لتنصيصها كي يدلل على أن الذهن يتنقل بين طبقات -مناطق- الوعي[1].

من النص السابق والقصير جداً يتضح لنا جملة من عمليات المونتاج المعقدة التي استعملها منيف، في السيطرة على الوعي وتنظيمه، من لقطـة سـريعة إلـى إشارة رمزية مكثفة متعددة الأبعاد -مائة مرة- بعد يجمع بين ثناياه الماضي البعيـد والقريب، بعد خاص بالحاضر، وهو ترتيب أساسيات الحوار مع هذا الرجل الـذي يجلس إلى جانبه، وهو بعد يشير إلى ناحية نفسية عميقة عنـد الشخـصية، يمكـن اختصارها بالخوف من كافة الناس، بناء على تجربة سابقة، تتحدد من خلال خيانات الأصدقاء والمعارف، الذين كانوا يرفعون التقارير الخاصة بنشاطاته إلـى أجهـزة الأمن[2]، مما فرض عليه الخوف والحذر، فلجأ إلى الكذب ليـضلل هـذا الجـالس بجانبه، كما ضلل غيره من المخبرين، بواسطة الكذب الذي قرر في مائة لحظـة أن يتركه، والعدد هنا لإظهار حجم المعاناة فهو ليس دالاً على العدد الحقيقي، بقدر مـا جاء كصيغة مبالغة دالة على الكثرة. وبعد نفسي مستقبلي يتحدد في اتجاهين: الأول سردي، أي أنه إشارة مسبقة لما سيتم سرده من المائة مرة التي كذب بها، وكأنـه يلفت انتباه القارئ إلى ما سيسرد مستقبلاً، من أجل إثارته لمتابعة القراءة، وهو بذلك يحاول تعويض النقص الحاصل في الحبكة والفعل الفنيين، الناتج عن استعمال تيـار الوعي.

والثاني نفسي تطهري، أي أن الشخصية تريد أن تتطهر مما تحمله من ثقـل نفسي ناتج عن تجربة مريرة، يمكن لها إذا بقيت في الوعي الباطني أن تسبب لهـا إشكالات صحية ونفسية، إذن لا بد من البوح بها إما بصورة ظاهرية -فهل يـصلح هذا الرجل الذي يجلس بجانبها لتلقي مثل هذه المهمة- أو باطنية، وهذا ما أشار إليه

(1) انظر: همفري، ص79.

(2) انظر: الأشجار واغتيال مرزوق، ص10-11، واللقطات السريعة والمكثفة جداً في طبقات الوعي في هاتين الصفحتين.

عبد الرحمن منيف في مقابلته مع يمنى عيد: "...ما دام هناك إنـسان يـشعر بهـذا المقدار من الضيق ويريد أن ينفلت، أن يعترف، أن يقول كل شيء دفعة واحدة لكي ينجو ويتطهر"[1].

إذن فالشخصية هنا تجس نبض صلاحية الشخصية الأخرى، نتيجة للخـوف والحذر، فماذا كانت النتيجة؟، النتيجة هي أن منصور عبد السلام، أراد أن تتحـدث الشخصية الجالسة بجانبه (إلياس نخلة) عن تجربتها في الحياة، فإن وجدها من خلال حديثها تصلح قام بذلك، ولكن ما إن وثق منصور عبد السلام بشخصية إلياس نخلـة حتى انتهت رحلة الأخير، ولم يبح بتجربته ظاهرياً[2]، وإنّما باح بها باطنياً، مكتفيـاً في الجزء الأول من الرواية في توجيه السرد ومشاركاً في الحوار[3]، ولهذا غالباً ما كان القص في الجزء الأول سرداً تقليدياً يخلو من تيـار الـوعي إذا مـا اسـتثنينا الصفحات الأولى، والتعليقات الداخلية –داخل طبقة وعي منصور عبد الـسلام دون أن يبوح بها- التي كانت تظهر بين فترة وأخرى.

وعلينا أن نشير هنا إلى ملاحظة جد مهمة وهي أن الاسترجاع عند إليـاس نخلة هو استرجاع خارجي ليس بمفهوم العديد من النقاد الذين يعرفون الاسـترجاع الخارجي بأنه: "ذلك النوع من الاسترجاع الذي يعالج أحداثاً تنتظم في سلسلة سردية تبدأ وتنتهي قبل نقطة البداية المفترضة للحكاية الأول"[4]، ولكنه استرجاع خـارجي بالنسبة للوعي الباطني، أي أن هذا الاسترجاع هو خارجي لأنه تم البوح بـه أمـام شخصية أخرى، ومن هنا ينطبق على استرجاعات إلياس نخلة تقسيمات الاسترجاع عند النقاد بأقسامه الثلاثة الخارجي والداخلي والممزوج، وهذا لـيس مـن صـلب موضوعنا حتى نناقشه ونوضحه عند إلياس نخلة.

أما الاسترجاع الداخلي الذي نقصده فمثاله ما ورد على لسان منصور عبـد السلام في الجزء الثاني من الرواية، وفي النص الذي ورد في بداية الحـديث عـن

---

(1) منيف، الكاتب والمنفى، ص147.

(2) انظر: الأشجار واغتيال مرزوق، ص177، 225.

(3) انظر: المحادين، التقنيات السردية، ص78.

(4) علي، مرجع إنترنت سابق.

المونتاج، ولهذا اقتضى الأمر أن ننبه على ذلك، ولاسيما أن استرجاعات الوعي الباطني الداخلية من الممكن أن تنطبق عليها تقسيمات النقاد للاسترجاع ومن الممكن أن لا تنطبق، لأن ذلك يختلف من رواية إلى أخرى. إذ يصعب أحياناً تحديد نقطة بداية للقصة الداخلية، لأن الزمن النفسي فيها غالباً ما يعتمد على الزمن الدائري لمحتويات الوعي، عندئذٍ كيف يمكننا تحديد نقطتي البداية والنهاية لدائرة مغلقة. فكل نقطة في الدائرة تصلح أن تكون بداية ونهاية لتلك الدائرة، ومن هنا جاءت صعوبة دراسة تيار الوعي في الرواية.

ولعل من أهم الوسائل المونتاجية التي استعملها منيف في السيطرة على وعي الشخصية، المتحرك في الزمان والثابت في المكان:

أ. الارتداد في الوعي:

والارتداد في الوعي: هو أن تكون الشخصية في حالة استرجاع أو استباق، تتداعى في ذهنها حادثة أو فكرة أو صورة ما، فيأتي محفز –مثير- داخلي يجعلها ترتد ذهنياً من الحاضر إلى الماضي القريب أو البعيد، أو ترتد من الماضي القريب إلى الماضي البعيد، أو تكون في حالة استباق ذهني –توقع، تصور مستقبلي- فترتد إلى الحاضر أو الماضي.

ولقد استعمل منيف هذه الوسيلة في معظم رواياته لأغراض عديدة، يمكن فهمها ومعرفتها من النّص الروائي، فعلى سبيل المثال استعمالها للإيجاز والتلخيص:

"... هل خدمة الجندية؟

- طبعاً. طبعاً خدمت!

"خدمت في الجحيم. قلت للمعلم ذات يوم وهو يسألنا عن المستقبل: أريد أن أصبح طياراً. ولكن بعد أن رأيت ذوي العمائم يصبحون قادة للجيوش ويجبرونها على أن تنهزم، قلت لنفسي. أنت ولد أبله".

"خدمت. غيري يدفع بدلاً، أمثالي يخدمون. الخدمة أو البدل. الأمر سيان. يمكن أن تخدم ويمكن أن تتاح لك فرصة لأن تفتدي نفسك. بدل ضريبة الدم، ضريبة المال! الأغنياء لا يحبون الجندية، يدفعون بدلاً! لكن الفقراء لا يقبل بدلهم. وليس من يقرضهم!".

"كل شيء في هذا البلد مبني على معادلات دقيقة. آينشتين لم يمت. مـن يقول أنه مات يجلد مائة جلدة..."[1].

لقد ارتد ذهن الشخصية من الحاضر بمحفز خارجي إلى الماضـي –(هـل خدمت الجندية؟) فكانت إجابتها في زمن الرجع (طبعا. طبعاً خدمت!) وأول عمليـة مونتاج كانت الاستغراب الذهني الذي لم تبح به الشخصية، والذي دلنا عليـه هـو علامة التعجب –الاستغراب- التي ظهرت في النص الخارجي. وكأن هذا التعجـب كان مدخلاً للاسترجاع الباطني، ثم عمد المؤلف إلى اسـتعمال علامـات التـرقيم، مستخدماً التنصيص بالأقواس الأربعة، للتدليل على أن الذهن يتنقـل بـين طبقـات الوعي، فبدأ بالاسترجاع (خدمت في الجحيم.) وهنا لخص كل فترة الخدمة الإلزامية بمفردة واحدة هي (الجحيم) لكي يتمكن من الارتداد من الماضي القريب نسبياً إلـى الماضي البعيد نسبياً، من فترة الخدمة العسكرية إلى فترة الجلـوس علـى مقاعـد الدراسة المدرسية، مسترجعاً من هذه الفترة حلم من أحلام المستقبل وهو أن يصبح طياراً، ثم ارتد من الماضي البعيد إلى الماضي القريب نسبياً وبسرعة فائقة وكأنـه يلخص المشاهد والسرد معاً (ولكن بعد أن رأيت ذوي العمائم يصبحون قادة للجيوش ويجبرونها على الهزيمة قلت لنفسي. أنت ولد أبله) وهذا الاسترجاع السريع يلخص على ما أعتقد فترة تتراوح من (48-73)، على وجه التقريب، وهذا نص يحمل من التكثيف الرمزي لمجالات الحياة السياسية والعسكرية والفكرية والعلمية لتلك الفتـرة ما يحتاج إلى عشرات المؤلفات كي يمكن تغطيتها.

وهنا علينا أن نشير إلى ملاحظتين مهمتين:

الأولى: وهي الفرق بين الاسترجاع والارتداد، وتأتي أهمية هذه الملاحظـة من الخلط بينهما عند الكثير من الباحثين والدارسين، فالاسترجاع خاص بالمضمون أو المحتوى، والارتداد خاص بالانتقال من زمن إلى آخر بصورة عامـة وداخـل الاسترجاع أو الاستباق فيما يتعلق بتيار الوعي، وعلى نحو متعاكس في الزمن مثل –حاضر ماضٍ ثم حاضر وهكذا-.

(1) الأشجار واغتيال مرزوق، ص187.

والملاحظة الثانية وهي أسلوبية متعلقة بعبد الرحمن منيف، وهو توافق الأسلوب مع المضمون، وكنا نعتقد في البداية أنها ظاهرة، ولكن بعد مطالعتنا لروايات منيف وجدنا أنها ليست ظاهرة بل هي أسلوب ربما تكون خاصة بالكاتب. فالارتداد في الزمن[1]، يقابله ارتداد في موقف الشخصية، فعندما ارتد ذهن منصور عبد السلام من الماضي البعيد إلى الماضي القريب قابله ارتداد عن فكرة أن يصبح طياراً، وكأن الوسيلة الفنية والمضمون الفكري يكملان بعضهما البعض في المعنى.

وإذا ما تابعنا تحليل النص فإننا نجد أن الارتداد الزمني يقدم التناص بين واقع حالي وواقع سابق، وبإشارات رمزية يغلب عليها طابع التلميح لا التصريح، لتقديم مفارقة درامية مأساوية، وفي تداخل معقد بين الأزمنة "... "خدمت. غيري يدفع بدلاً، أمثالي يخدمون... بدل ضريبة الدم، ضريبة المال! الأغنياء يدفعون بدلاً... الفقراء لا يقبل بدلهم..."".

وضع الكاتب النص بين أقواس أربعة للتدليل على أن الذهن ما زال يتنقل بين طبقات الوعي، باحثاً من خلال الارتدادات الزمنية السريعة عن بناء درامي معقد، فارتد الذهن من زمن الهزيمة إلى زمن الخدمة العسكرية، من القريب إلى الماضي البعيد، وكأنه يقول أن سبب الهزائم يعود في جانب من جوانبه إلى خلل في عمليات التجنيد العسكري، وهذا الخلل يكمن في قبول البدل المادي عن الخدمة، والمفارقة الدرامية تتشكل من شقين:

الأول: كيف سينتصر أو يقاتل من يقبل بدلاً نقدياً عن الخدمة العسكرية.

الثاني: هو إن أصحاب القرار راغبون –أو متآمرون على الأمة- في الهزيمة من خلال القوانين التي يضعونها؛ لأنها من مقدمات الإعداد للنصر أو الهزيمة.

---

(1) نقصد هنا بالارتداد الزمني: العودة إلى ما سبق الحديث عنه، إما لتكملته أو لإعادة التأكيد عليه. انظر للإطلاع على الارتداد ودلالاته، الأعرج، لواسيني، دلالة الارتداد في روايتي (ما تبقى من سيرة حمروش ونوار اللوز)، دراسة، من منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000.

أما المفارقة الدرامية الثانية فهي: الأغنياء ينعمون والفقراء يدفعون ثمن هذا النعيم، ومن هم الأغنياء هم أصحاب القرار الذين قادوا المجتمع إلى الفقر والهزيمة والذل.

ولنلاحظ الآن كيف أن هذه المفارقات الدرامية تتناصت مع مفارقات درامية تاريخية من خلال الارتداد عبر الزمن ومن ثم استرجاع تلك المفارقات بصورة رمزية تلميحية، وذهنية فقط، (..."كل شيء في هذا البلد مبني على معادلات دقيقة. آينشتين لم يمت. من يقول إنه مات يجلد مائة جلدة...". ولننظر الآن إلى الارتدادات من الحاضر (هذا البلد) إلى الماضي القريب نسبياً (آينشتين) إلى الماضي البعيد جداً (لم يمت) ثم الارتداد العكسي إلى الماضي البعيد (من يقُل إنه مات يجلد مائة جلدة). وهذا الارتداد باسترجاعاته يطلق عليه روبرت همفري (الترابط المعلق)[1]. وهذه الارتدادات وما تحتويه من استرجاعات رمزية، تهدف إلى بناء مفارقة درامية متناصة بين الحاضر والماضي، ألا وهي (العدالة).

ويمكن توضيح ذلك على النحو الآتي: البلد مبني على معادلات دقيقة، هذه المعادلات مستمدة من النظرية النسبية عند آينشتين (كل شيء نسبي في ذاته، يحتمل الصح ويحتمل الخطأ)[2]، والمفارقة هنا بين الدقة والنسبية[3]، وعلى ضوء ذلك يضع أصحاب القرار ما يناسبهم من قوانين، ويكون تطبيقها أيضاً نسبياً، وبما يخدم مصالحهم ويؤطر للهزيمة، وهذا يتناص مع قول عمر بن الخطاب عندما توفي الرسول ﷺ -بما معناه- الرسول لم يمت، ومن يقُل إنه مات ضربته بهذا السيف، والتعالق هنا في المعنى هو كل من يخالف القوانين التي يفرضها أصحاب القرار يقتل. ولكن أصحاب القرار أفادوا من قول عمر (ضربته بالسيف) ولم يفيدوا من عدالته عندما أصبح خليفة فيما بعد (وجلد ابن عمرو بن العاص والي مصر، عندما ضرب أحد الأقباط، لأنه سبقه، فاستدعى عمر بن الخطاب عمرو بن العاص، فجلد

---

(1) انظر: همفري، ص11.

(2) انظر: مندلاو، أ.أ.، الزمن والرواية، ت: بكر عباس، دار صادر، 1977، ص75.

(3) انظر: النعيمي، أحمد حمد، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004، ص18-19.

ابنه وجعل القبطي يضرب عمراً ذاته. وكما لم يفيدوا من عدالة عمر لم يفيدوا مـن النظرية النسبية في بناء المؤسسات العلمية والعدالة الاجتماعية، وبناء الجيوش مـن أجل التحرير والدفاع عن الأوطان، فقط أخذوا النسبية.

فهل هناك فنية أعلى من هذه الفنية في استعمال الارتداد من خـلال وضـع صور استرجاعية إلى جانب صور استرجاعية من أزمنة مختلفة لإحاطة الـصورة المركزية بمجموعة من الصور المتناصة، وآخر هذه الصور المتناصة هي صـورة جلد عمر لابن عمرو بن العاص يقابلها جلد كل من يخالف قوانين دولة معاصـرة. تحت ذريعة الخروج على أولي الأمر. وهذا هو البناء الرمزي في تيار الوعي.

وبنفس الوقت تسريع السرد، فكم من أسلوب ووسيلة مونتاجية استعملها منيف في إخراج النص القصير السابق. وهكذا في معظم رواياته.

ب. القطع والتركيب وعلامات الترقيم:

القطع والتركيب من أهم الوسائل المونتاجية التي نجح منيف في اسـتعمالها للسيطرة على تيار الوعي، وتقديمه بصورة فنية قادرة على نقل المعنى الذي يقصده، وعلى الرغم من صعوبة تحديد معنى القطع بدقة، وكما ورد على لـسان محمـود الربيعي في دراسته لروايات نجيب محفوظ، إذ يقول: "الحق أن القطع بمعنى محدد هنا أمر صعب، وليس من الضروري على كل حال أن نبحث دائماً عن معنى محدد لكل لازمة من اللوازم، ويكفي أنّها تؤدي المهمة التي تستخدم من أجلها."[1].

إلا أننا سندرس القطع عند منيف، ولكن ليس بالصورة العامة التي قدمها عبد الحميد المحادين للقطع في روايتي (الأشجار واغتيال مرزوق) و(شرق المتوسـط)، إذ يرى أن القطع قد كثر (في الروايتين معاً، وإن كان بادياً في (الأشجار واغتيـال مرزوق) وقد أظهر الروائي تقنية القطع هنا من خلال تقسيم الرواية إلـى قـسمين، قسّم القسمين أربعين جزءاً، في مجموعهما وبين كل فصل وفصل بياض. والبياض قطع بالضرورة، وكذلك اليوميات في (الأشجار واغتيال مرزوق) فهي تغطي سـتة شهور ذكر منها ثلاثين يوماً متفرقة ولا تعطي جميع الأيام.. بل هي محتواة داخلها

(1) الربيعي، محمود، قراءة في روايات نجيب محفوظ، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1974، ص144.

فقط، وأحداث بعض الأيام كانت في سطرين لا أكثر، والقفز في الرواية أثناء السرد يبدو شبيهاً بالخلاصة ليتم الانتقال من مفصل زمني إلى مفصل زمني آخر دون الإلماح إلى أي حدث داخل الأوقات المحذوفة أو الملخصة"[1].

وقلنا ليس بنفس الصورة، لأن القطع في رواية تيار الوعي له أكثر من جانب، لعل من أهمها: قطع السرد الخارجي بمحفز يهيئ الذهن كي يتداعى بتيار الوعي، أو قطع التيار والارتداد إلى السرد الخارجي، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى هناك قطع يتم داخل التيار عندما ينتقلُ الذهن من طبقة وعي إلى أخرى للانتقال عبر الأزمنة المختلفة.

ومن الوسائل المونتاجية التي استعملها منيف في إظهار تقنية القطع، استخدامه بصورة ملحوظة، إما لعلامات الترقيم، أو الاستعانة ببعض العبارات الإيحائية، ضمنية أو تصريحية، مثل (قلت لنفسي) أو (جال في خاطره) وهكذا.

ومن أمثلته عند منيف:

[...- أتصرح بشي للجمارك؟

"أصرح بأنني غير موجود. لقد مت منذ زمن طويل، وقد اشترك ثلاثة بدفني!"

- ليس في الحقيبة سوى ملابسي الخاصة بعض الكتب!.
- أشياء جديدة: هدايا، غيرها؟

"الكتب عملة مزورة تروج لها الحكومات والتجار، لكن القضاة وحماة الفضيلة يخافون من الكتب، خاصة تلك التي تتحدث عن بدء الخليقة والمرأة والاشتراكية!

- هل تحمل حوالات؟ ذهباً؟
- أحمل مبلغاً بسيطاً حصلت على موافقة البنك بتحويله!
- ما هي الكتب التي تحملها؟
- كتب تاريخ وكتب عامة!

---

(1) المحادين، التقنيات السردية، ص82.

"سوف أختار عشرة كتب وأضعها فوق رأسي وعندما يجفوني النوم أُقلبها لأنام. أحد هذه الكتب مفكرة صغيرة مكتوب فيها أسماء الدائنين!"

- افتح الحقيبة من فضلك.
- حاضر.

"أجر الحقيبة، أفتحها، فيها مايو سباحة، صندل لونه بني. قمصان. يمد يده ويخرج قميصاً قذراً، لقد لففت هذا القميص جيداً ووضعته في أسفل الحقيبة. الناس يخفون قذارتهم بمهارة، ولكن يأتي أناس أكثر مهارة منهم كي يستخرجوها!" مقدمة ابن خلدون. فكر كارل ماركس، الجيل الخائب. لوركا دراسة عن حياته وشعره...

- ما اسم هذا الكتاب الأجنبي؟
- التنقيب عن الماضي!.

"اسمع... أنت تشتري كتاباً ولا تشتري بصلاً. إما أن تشتريه أو تتركه، ما شاء الله يقلب الكتاب كأنه يقلب خروفاً". واشتريت الكتاب. حصل ذلك منذ وقت بعيد، ولكن حتى الآن أشعر بكآبة ليس لها حدود، عندما أتذكر المبلغ الذي دفعته.

- التنقيب عن الماضي؟...][1].

هذا المنولوج الحواري الدرامي نجد الشخصية تزاوج بين الحوار المباشر في القصة الخارجية وبين الحوار الداخلي المباشر الذي يدور في ذهن الشخصية دون أن تبوح به في إطار القصة الداخلية. وعلى نحو يبدو معه وكأن الحوار الخارجي حوار طارئٌ على مسار الحوار الداخلي المباشر، مما يوحي بأن مهمته أو وظيفته بالإضافة إلى إيجاد محفزات التداعي الذهني عند الشخصية، تؤدي وظيفة قطع هذا التداعي الذهني، وكأن المؤلف قصد منه السيطرة على تيار الوعي وتنظيم سيلانه وتوجيه حركته. والدليل على ذاك هو أن المؤلف كان قادراً على تجاوز هذه المرحلة بعبارة واحدة، كأن يقول مثلاً: (وبعد أن اجتزنا الحدود) أو ما شابه ذلك.

(1) الأشجار واغتيال مرزوق، ص188-189.

ولكنه أراد من الحوار استثارة الذهن على التداعي. وهذا يتطلب عمليـة مونتاجيـة يشترك فيها عدد كبير من وسائل المونتاج، وأساس هذه العملية يعتمد على وسـائل القطع وإعادة التركيب أو اللحمة للنص، وقدرة فنية عالية على اسـتخدام الارتـداد، وربط محتويات الاسترجاع الذهني الداخلي مع المضامين الـواردة فـي الحـوار الخارجي. إلى جانب استعماله لعناصر المونتاج الأخـرى مـن علامـات التـرقيم والترابط المعلق بين النص الخارجي والحوار الـداخلي، إلـى اسـتعمال التكثيـف الرمزي الذي يؤدي إلى تسريع السرد والاختفاء التـدريجي أو الـسريع للمـشاهد والصور.

يمكننا القول إن منصور عبد السلام ما زال تحت التـأثير النفـسي الحـار، لمعطيات تجربته الخاصة، ولما سمعه من إلياس نخلة، فدخل نقطة التفتيش ووعيـه الباطني ما زال يعمل، ويبحث عن مخرج يمكنه من التخلص مما يحمله في داخلـه من بركان يتفجر. فوجد جزءاً من ضالته في الأسئلة التي كانت توجه إليه من قبـل موظفي جمارك الحدود. فجاءت هذه الأسئلة وكأنها تقوم بعمل المحفزات الخارجية من ناحية، وتقطيع أوصال المنولوج الداخلي المباشر، من ناحية ثانية، ثـم توجيـه حركة الوعي وكأنها تحد من تشتت التيار وتمزقه من ناحية ثالثة، وهي فـي نفـس الوقت تقوم بعملية إعادة اللحمة المنولوجية للنص من ناحية رابعة.

وعلى ضوء ذلك يمكننا القول إن الحوار الخارجي قـد سـاهم فـي إيجـاد مجموعة من المنولوجات الداخلية القصيرة، فلو حذفنا الحوار الخارجي لحصلنا على منولوج داخلي مباشر، يحتوي على مجموعة من عمليات القطع، التي تقدم فيها كل عملية قطع دوراً خاصاً في المعنى الكلي للمنولوج.

ولقد تمت إعادة هذه اللحمة بصورة فاعلة مـن خـلال الأدوات المونتاجيـة للمونتاج الثابت في المكان (نقطة التفتيش) والمتحرك في الزمان، فذهن منصور عبد السلام يعمل انطلاقاً من لحظة الحاضر ومرتداً إلى أزمنة عمقها لا يقل عن خمـسة وعشرين عاماً، (اسمع... أنت تشتري كتاباً لا تشتري بصلاً). وأول الوسائل التـي ساهمت في إظهار القطع وإعادة اللحمة هي علامات الترقيم، ومن هـذه العلامـات الأقواس الأربعة التي كانت تؤدي مهمة إظهار تنقل الذهن بـين طبقـات الـوعي

الداخلية، واستعمال الشارطة (الخط المستقيم القصير جداً جداً) للتمييز بين الحـوار الخارجي وتيار الوعي. ولقد كان المؤلف في بعض الأحيان يترك قوسي التنصيص الدالة على بدء تيار الوعي دون إغلاق مع أن الحوار قد انتقل إلى الخارج، للدلالـة على استمرار حركة الذهن أثناء الحوار الخارجي، مما يعني حذف الاسترجاع الذي تم أثناء هذه الفترة الزمنية ["الكتب عملة... والمرأة والاشـتراكية! –هـل تحمـل حوالات...]، وهذا يعني أن قطع الحوار ليس لجريـان الـذهن، وإنّمـا لمحتـوى الاسترجاع، ومن ثم تم حذفه.

وفي أحيان أخرى كان يتم قطع نص الحوار الخارجي بتيار الوعي للدلالـة على الخوف من شيء ما، مستغلاً بذلك الفاصلة الزمنية التي قد تقع داخل الحـوار الخارجي، للتعبير عن تسريع السرد في مجريات القصة الداخلية، كما هو الحال هنا: [-افتح الحقيبة- حاضر. "أجر الحقيبة، افتحهـا، ...يـستخرجوها!" مقدمـة ابـن خلدون... وشعره...]. هذا إلى جانب استعمال علامة الحذف للدلالة علـى انقطـاع التيار وعودته من ناحية، والرغبة في الإيجاز والاختـصار مـن ناحيـة أخـرى، ["اسمع... أنت تشتري كتاباً ولا تشتري بصلاً."] وهذا يقدم دلالة على عدم أهميـة المحذوف من كلام الشخصية، وتركز معنى معين من حديثها في ذهـن الشخـصية المقابلة، ليس لأنه مهم ولكن لأنه غريب، وله دلالة على المستوى الثقافي للمجتمـع الذي يمثله صاحب المكتبة.

أضف إلى ذلك أن استعمال علامة التعجب في نهاية كل إجابة هـي عمليـة قطع وحذف في آن واحد لتيار وعي يدل على الاستغراب من الأسئلة أولاً؛ وممهداً لما يليه من تداعٍ ذهني ثانياً، وكما تدل علامة التعجب في نهاية كل تداعٍ ذهني عن انقطاع التيار وعدم اكتماله بسبب دخول مؤثر خارجي هو أسئلة موظف الجمارك، وبنفس الوقت تضمره من حياته الخاصة، ومن أسئلة موظف الجمارك في آن واحد معاً. وسنناقش أيضاً التكثيف الرمزي لعمليات القطع، ومن خلاله نتعرض للوسـائل الأخرى.

قد يكون من الصعب مناقشة الدور الرمزي لعمليات القطع بمعزل عن كلية النص الروائي. فأول عملية قطع داخلي لتيار الوعي في النص السابق هي: ["أصرح بأنني غير موجود. لقد مت منذ زمن طويل، وقد اشترك ثلاثة بدفني!"].

فعملية القطع التي تبعها حذف مقصود تتلخص في عدم إخبارنا عن أولئك الثلاثة الذين شاركوا في دفنه، وإن كنا نعلم أنه يقصد بالموت عدم القدرة على الفعل والتأثير، ولهذا جاءت عملية التعجب من سؤال رجل الجمارك له، كيف يسأل شخصاً غير موجود. ثم جاء استعمال الفعل (اتصرح). هذا الفعل أعاد الذاكرة إلى أساليب التحقيق معه من قِبل أجهزة الأمن، فهو على صيغة أتعترف أتستنكر، ومن هنا يمكننا أن نخمن الإخفاء السريع –القطع والحذف- لأولئك الذين شاركوا في دفنه حياً، وهم (الصراع السياسي والفكري، والزمن، واليتم والفقر).

فالصراع يمثل الحاضر والمستقبل معاً، والزمن يمثل التاريخ البعيد للأمة، واليتم يمثل الزمن القريب، واليتم هنا وإن كان مقصوداً لذاته وحقيقته فعلاً، إلا أنه يرمز إلى انقطاع الفرع عن الأصل، وبمعنى آخر تجزئة الوطن العربي، فكل قطر فيه يشعر باليتم لأنه انقطع عن الأصل. إذن من هو منصور عبد السلام؟. بالتأكيد ليس شخصاً، فإلى ماذا يرمز؟.

وعلينا أن نلاحظ أن عمليات القطع المونتاجية، قد تمت على الحدود الوهمية التي يمر فيها القطار، والقطع في القصة هو قطع وهمي فني يؤدي وظيفة كما تؤدي التجزئة وظيفة، ما هي نتائج هذا اليتم، هي (أهذِ يا منصور عبد السلام... تريد الآن أن تمتلك قنابل ذرية"[(1)]. فهل تستطيع الأمة أن تمتلك سلاحاً للدفاع عن نفسها وهي مجزئة. فالقطع هنا يؤدي وظائف السخرية والاستهزاء لأن الميت لا يمكن أن يصنع شيئاً.

فالبناء هنا رمزي ساخر، ساعدت على بنائه وسائل الإخفاء والحذف والتسريع السردي وعلامات الترقيم في آن واحد، كما ساهم الارتداد في صهر

---

(1) الأشجار واغتيال مرزوق، ص188.

الأزمنة الثلاثة السابقة في بوتقة واحدة هي الحاضر، لحظة السؤال، وفي جملة واحدة (أصرح بأنني غير موجود)[1].

ولكن هل استطاع المؤلف أن يعيد اللحمة ويحسن إعادة تركيب النص من جديد بعد هذين القطعين الداخلي والخارجي، نقول نعم، ولقد ساهمت المعاني اللغوية لكل من الارتداد والإخفاء إلى استعادة الحذف، فعاد النص والتحم من جديد، ويتضح ذلك من خلال مواصلة البناء الساخر للصورة الرمزية، ["الكتب عملة مزورة تروج لها الحكومات والتجار، لكن القضاة وحماة الفضيلة يخافون من الكتب، خاصة تلك التي تتحدث عن بدء الخليقة والمرأة والاشتراكية!].

لقد أعاد اللحمة إلى النص من خلال بنائه للمفارقة الدرامية الساخرة، التي تعتمد على الغموض الظاهري، والناتج: عن الفصل الظاهر بين الحكومات والتجار من ناحية وحماة الفضيلة والقضاة من ناحية أخرى، والكتب المزورة، هل هي ذاتها الكتب التي تتحدث عن بدء الخليقة والمرأة والاشتراكية؟ وهل المفارقة هنا هي تعبير عن وجهين لعملة واحدة. نعتقد أن ترك النص مفتوحاً وخالياً من قوسي تنصيص الإغلاق ساهم في إزالة الغموض عن الكتب أولاً، وعن التجار وحماة الفضيلة والقضاة ثانياً، وعلى ضوء ذلك يصبح المعنى: منذ بدء الخليقة (ارتداد إلى الماضي البعيد) والكتب الدينية والتاريخية (آثار التجارب الإنسانية المشتركة والمتعاقبة) حتى وأن زورت بعضها (تفكيك وتركيب) تخبرنا أن الدنيا مستمرة (المرأة)، من خلال تعاقب الحياة والموت، ولهذا فإن الحكومات التي زورت الكتب، ونصبت من أنفسها قضاة تحكم على مجتمعاتها بالموت المعنوي لا المادي، والتجار (مرتزقة الحكومات، من إعلاميين وكتاب يروجون لتزوير الحقائق والتاريخ) دعاة حماية الفضيلة (الطروحات السياسية) يخافون (ارتداد واستشراف) من المستقبل (أن

---

(1) "وأنشد المغربي في (نفح الطيب) لحميد بن عبد الله الأنصاري في من يكتب في الورق بالقص، قال وهو عجيب:

يوجد بالقطع أحرفاً عدمت   فأعجب لشيء وجوده عدمه"

نقلاً عن: محفوظ، عصام، السوريالية وتفاعلاتها العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987، ص43.

تعود دورة الحياة)، ما دامت هناك نساء تلد، وآثار تشاهد أو تقرأ، وحقوق مـسلوبة (الاشتراكية) فإن الزمن لا بد أن تدور رحاه، وعندئذٍ يشرق الأمل من اليأس (حذف قوسي الإغلاق)، يصبح تعبيراً عن انفتاح المستقبل على كل الاحتمالات.

ج. وسائل مونتاجية سينمائية متعددة:

عمد منيف إلى الوسائل السينمائية للإفادة منها في بناء المونتاج الزمكـاني، فقد أفاد من وسائل متعددة في توضيح الأفكار أو تداعيها. ومن تلك الوسائل، التوالي السريع للصور، وضع صورة فوق صورة، إحاطة صورة مركزية بصور أخـرى تنتمي إليها، كي يوضح المناظر المتآلفة في الموضوع الواحد، كما أفاد من اللقطات البطيئة، والاختفاء التدريجي، والصورة عن قرب، والمنظر الشامل، واللقطة عـن قرب.

ولم يكن منيف أول من أفاد من هذه الوسائل، فألان روب جرييه يقـول: "إن الروائي يجب أن يكتب بموضوعية الكاميرا،..."[1]. فانطلق منيف في استعمال هذه الوسائل من "أن القصة العصرية، لا تستطيع أن تعبر عن نفـسها بغيـر التحـدي الجمالي للفن السينمائي"[2]. ولاسيما أن هذه الوسائل السينمائية قـد سـاعدته علـى التعامل مع "الزمن وتكسيره وربما حتى تدميره، فإن الملهاة والمأساة العربية الراهنة تقتضي إعادة نظر في مفاهيم كثيرة بما فيها الزمن ذاته"[3].

ولكن إعادة النظر هذه عند منيف لا تهدف إلى العبثية أو محاولة منـه فـي إظهار ثقافته الأدبية أو الفكرية، ولكنه يفترض "أن الحدث، الزمن، المكان، البنيـة السردية، التكرار، الإيقاع، استخدام الرمز أو الأسطورة، تبنّي هـذا الأسـلوب أو ذاك، استخدام تيار الوعي أو اعتماد رواية الأحداث... إن أياً من هـذه الـصيغ أو عدداً منها،لا يمكن أن يخلق رواية إلا إذا كان هناك شيء جديد، يجب أن يقال، أ و ينقل إلى الآخر، فإذا غاب هذا الشيء، أو لم يستطع إيصاله، فإن العمل، كما يبـدو

---

(1) جرييه: نحو رواية جديدة، ص98.

(2) بارت، ماري لويز، القصة القصيرة بين الطول والقصر، ت: محمود عياد، مجلة فـصول، م2، ع4، ج1، القاهرة، 1982، ص214.

(3) منيف، الكاتب والمنفى، ص145، حوار مع يمنى عبد.

لي، يتقوض."[1]، -لنلاحظ على سبيل التعليق العابر ليس إلا، تأثره بالوسائل السينمائية في عبارته النقدية الأخير (فإنّ العمل، كما يبدو لي، يتقوض) أليست هذه هي اللقطة السينمائية البطيئة عندما قطعها بالفاصلتين أولاً، ومن ثم أدخل جملة اعتراضية بين اسم إن وخبرها، وعلى نحو تبدو معه وكأنها وضع صورة إلى جانب صورة، بالإضافة إلى إبطاء الإيقاع السردي، ويهدف من ذلك إلى التأكيد على رأيه النقدي بوسائل سينمائية-. وهل يمكننا القول إن منيفاً قد تأثر نوعاً ما –من حيث الأسلوب- برؤية جريئة للعلاقة بين السينما والقصة؛ إذ يرى أن الموضوعية السينمائية يجب أن تكون الهدف النهائي لكاتب القصة، فهو يعتقد "أن العنصر اللغوي الملائم للقصة الجديدة، إنّما هو (الصفة البصرية الوصفية، التي تقيس وتقوم، وتحدد، وتصف)... ومع ذلك فقد كان التأثير متبادلاً، وكانت السينما بدورها، باللغة الإحساس بالأزمات والتجارب التي تعرضت لها القصة"[2].

نعتقد أن منيفاً قد تأثّر بقدر أو آخر بالمقولات السينمائية الحديثة، التي كان يطرحها المؤلفون السينمائيون الذين "يفضلون الخصوصية على الشخصية والعواطف المعقدة... والاختيارات الجمالية... والرغبة في سرد قصة معتمدة تقترب من التجربة اليومية للجمهور"[3].

ويمكن ملاحظة هذه الخصوصية عند منيف في مناجاة النفس عن طريق الآخرين من خلال مقطع في الأشجار واختيار مرزوق: "لا حاجة لأن أقول لكم كل شيء عن نفسي، فأنا شخص عادي لا أستحق اهتمام أحد. يوجد مثلي عدد لا يحصى من الناس. يشبهونني بملامح الوجه والثياب! ولكن ما أتميز به عن أي إنسان آخر، وما أدافع عنه بشراسة: عالمي الداخلي... وبعض الأحيان حريتي!... ولكن في داخلي صوتاً صغيراً أطرب له، وأحب أن أسمعه دائماً. وهذا الصوت

---

(1) نفسه، ص69.

(2) جرامون، روبير لافون، السينما المعاصرة، (قضايا الساعة 6)، ت: موسى بدوي، الناشر للطبعة العربية: شركة ترادكسم، 1977، ص24-25.

(3) العيسى، ريما، وأبو غنيمة، حسان، الجانب الآخر للثقافة السينمائية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1983، ص30.

يقول لي باستمرار: ارفض هذا العالم المجوسي التافه، لا تندمج به، وإن اسـتطعت يجب أن تساهم بتغييره!"[1].

فمنصور عبد السلام لا يركز على شخصه وإنما يركز علـى خـصوصيته، وخصوصيته رمزية، تنطلق من الخاص نحو العام، فهو يرغب بتغير العالم انطلاقاً من خصوصية وعيه، ووعيه هو وعي الأمة. فعبد الرحمن منيف يحـاول التقـرب بذلك من مجتمعه وجمهوره.

وفي المشهد الآتي[2]، نجد بعض الوسائل التي اسـتعملها فـي تقـديم تيـار الوعي: "كانت أُمي ونحن عائدون بعد الغروب من بيت عمتي، تركض بنـا مثـل قطيع أدركه الذئب، كانت تريدنا أن نجتاز الدرج بسرعة. كان بيت صالح أبو جلدة وسط الدرج، ومن النوافذ المفتوحة تفوح رائحة العرق وضحكات السكارى. كانـت أصوات الرجال تصل إلى أذاننا مثل الطلقات، ونركض، سـتهجم علينـا الـذئاب، سيهجم الرجال. إنهم يختبئون في الزوايا. في الأماكن المظلمـة. سـينفجرون الآن، وينقضون علينا. وعندما تصل أيديهم إلى عيوننا لا نعود نرى شيئاً، وفجأة نحـاول الصراخ فلا نستطيع. وخلال دقيقة تسيل دماؤنا ونموت، ونتحول إلى قطع صغيرة من اللحم والعظام المهروسة!" [3].

نلاحظ هنا كثافة غير طبيعية للصور، وكأنها تكدست فوق بعضها، في مشهد درامي تراجيدي، يهدف إلى استثارة العاطفة في ظاهره، واستثارة الوعي والعقل في باطنه، ومن هنا جاءت الصور مفهومة في ظاهرها للقارئ العادي، عميقة وبعيـدة في باطنها للدارس.

ويمكن القول إن هذا الأسلوب هو موهبة وإلهام ممزوجاً بالمعرفـة الفكريـة أكثر مما هو تجربة وصنعة ممزوجة بالثقافة. ففي الوقت الذي يبدو فيه هذا المشهد منقطعاً عما سبقه من النص وحتى ما يليه، إلا أنه ملتحم معهما على نحو لو حـذف منهما أي شيء لضعف البناء الدرامي وتمزق، في باطنه وظاهره.

---

(1) الأشجار واغتيال مرزوق، ص203.

(2) انظر: ما المقصود بالمشهد، قاسم، ص76، وهمفري، ص75.

(3) الأشجار واغتيال مرزوق، ص201.

فتيار الوعي هنا يتداعى بواسطة محفز داخلي هو "...في لحظـات معينـة يتداخل الخوف واللاخوف، فيتوالد من تداخلهما شيء جديد لا أعرفه..."[1]، أما زمن رجع هذا المحفز فهو "العرق إذن هو الحل"[2]. ولنلاحظ أن هذه العبارة تشكل لازمة لفظية تتكرر من بداية الرواية وحتى نهايتها، لمـاذا؟ فبالإضـافة إلـى وظيفتهـا الأسلوبية، وهي ربط أجزاء النص الروائي ببعضها، وكأنها تمثل منارات إرشـادية للنص –السفن- تحميه من الضياع وفقدان الاتجاه، فإنها تمثل أيضاً ترابطاً عضوياً للمعنى بين المعاني الفكرية التي وردت في الرواية.

وهذا المعنى هو (التخدير) فالأنظمة السياسية تخدر شعوبها كلما ألمت بهـا وبشعوبها كارثة سياسية أو عسكرية... كما يتخدر الضائع نفسياً بالعرق.

وفي نفس الوقت يحتوي هذا المشهد على محفزات التداعي للنص الذي يليه. وأوّل ما نلتقي به من أدوات المونتاج في هذا المشهد، الصورة عن قرب (تـركض بنا مثل قطيع أدركه الذئب) و(وفجأة نحاول الصراخ فلا نستطيع) و(نتحول إلى قطع صغيرة من اللحم) وكافة تعبيرات هذا المشهد هـي صـور أخـذت عـن قـرب، والمقصود بالقرب منهن هو معايشة الحدث وقت وقوعه، ولهذا جاءت هذه الـصور معبرة عن ألم داخلي عميق، يصعب تجاوزه في المستقبل؛ لأنه وصـل إلـى حـد الإحساس بالموت الحقيقي (وخلال دقيقة تسيل دماؤنا ونموت)، ولنلاحظ هنـا دقـة الصورة عن قرب، إذ استخدم الفعل المضارع المستمر، فلو استخدم الفعل الماضي مع ضمير المتكلم، صحيح أن الصورة تبقى عن قرب ولكنها تفقد مصداقيتها فنيـاً ومعنوياً، أي لو أصبحت الصورة. (وخلال دقيقة سالت دماؤنا ومتنا) إذن من هـو المتحدث الآن –في النص- وعمن يتحدث؟ أما الوسيلة الثانية في هذا المشهد هـي التوالي السريع للصور، وربما يقابله من الأساليب الـسردية التلخـيص. ولـنلحظ التوالي السريع للصور: [(كانت أمي ونحن عائدون)، (بعد الغروب)، (بيت عمتي)، (نركض)، (قطيع أكله الذئب)، (تريدنا)، (نجتاز الدرج بسرعة)، (بيـت صـالح)، صالح (أبو جادة)، (وسط الدرج)، (النوافذ المفتوحـة)، (تفـوح رائحـة العـرق)،

---

(1) نفسه، ص201.

(2) نفسه، ص201.

(ضحكات السكارى)، (أصوات الرجال)، (تصل أذاننا)، (نركض)، (تهجـم علينـا الذئاب)، (يهجم الرجال)، (يختبئون في الزوايا)، (الأماكن المظلمـة)، (سـينفجرون الآن)، (ينقضون علينا)، (تصل أيديهم إلى عيوننا)، (لا نعود نرى شـيئاً)، (وفجـأة نحاول الصراخ)، (فلا نستطيع)، (خلال دقيقة تسيل دماؤنا)، (نموت)، (نتحول إلـى قطع صغيرة من اللحم)، (العظام المهروسة). فهذه الصور يمكـن أن يمـر عليهـا القارئ بأقل من دقيقة[1]، ولكن المخرج السينمائي إذا أراد إخراجها جميعاً بواسـطة اللقطة المتحركة "تغير مستمر في اللقطة، نتيجة لحركة البانوراما"[2]، فإنـه يحتـاج إلى أكثر من دقيقة، وحتى لو حاول أخذها عن طريق اللقطة الواحدة، "جزء صغير من الفيلم يصور دفعة واحدة"[3].

هذا التوالي السريع للصور هو تعبير عن اللقطات السريعة جداً التي تعـرف في يومنا هذا (الأغنية السريعة، المواكبة بالمناظر المتحركة)، وهو أخذ مجموعـة كبيرة من اللقطات، كل لقطة منها تؤخذ بأقل من جزء من الثانية. ولعل ذلك هو ما دفع بيمنى العيد إلى سؤال منيف عن مثل هذا الموضوع، وعلى الرغم مـن إجابـة منيف لها، نعتقد أن استغرابها كان من الممكن أن يزول، لـو اطلعـت علـى رأي ارنولد هاوزر الذي يقول فيه: إن المونتاج يستعملُ أسلوباً تعبيرياً "لوصف أحـوال مضطربة، وإيقاعات عصبية، وسرعات مدمرة؛ مما جعل مـن الممكـن إحـداث تأثيرات جديدة كل جدة يستحيل بلوغها في أي فن آخر، وعلى أن الطابع البؤري في أسلوب المونتاج هذا لم يكن ينحصر في تقصير التقطيع أو سرعة تغييـر اللقطـات وإيقاعها، وتوسيع ما هو ممكن سينمائياً بقدر ما كان ينحصر في أن الفيلم لـم يعـد يضع وجهاً لوجه عالماً متجانساً في الموضوعات بل عناصر للواقع غير متجانـسة تماماً."[4].

(1) انظر: للإطلاع على ملائمة زمن القص لزمن السرد وزمن القراءة، قاسم، ص73، المحـادين، التقنيـات السردية، ص83، 12-19، 44، 61-62، مبروك، مداد عبد الرحمن، بناء الزمن في الروايـة المعاصـرة (رواية تيار الوعي نموذجاً 1967-1994)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص8.

(2) جراومون، ص143.

(3) انظر: منيف، الكاتب والمنفى، ص147.

(4) هازور، أرنولد، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج2، ت: فؤاد زكريا، القاهرة، 1971، ص55.

فمنيف يحاول من خلال أعماله الروائية عامة، والمشهد السابق خاصة[1]، أن يحدث تأثيرات جديدة كل الجدة لا في المعنى فحسب وإنّما في الأسلوب أيضاً، محاولاً خلق المطابقة والانسجام بينهما، كما أشرنا إلى ذلك سابقاً. وانطلاقاً من الطابع البؤري في المشهد السابق، فإن منيفاً لم يضع وجهاً لوجه عالماً متجانساً في الموضوعات بل عناصر للواقع غير متجانسة، فبالإضافة إلى الوسيلتين السابقتين، نجد الوسيلة الثالثة وهي: وضع صورة مركزية كطابع بؤري يحيطه بمجموعة من الصور التي تنتمي إلى الصورة المركزية، وهذه الصورة يمكن تلخيصها (موت الإحساس بعذابات الوطن وأهله)، وحتى هذه الصورة أعتقد أنها لا تخدم المعنى تماماً، لأن المعنى المقصود من هذه الصورة المركزية هو ليس (للكعبة رب يحميها)، وإنما يحمل المعول من أهل الكعبة لمساعدة أبرهة في هدمها. والصورة المركزية في المشهد هي (كان بيت صالح أبو جادة وسط الدرج)، وبقية الصور غير المتجانسة تحيط بهذا البيت.

فالواقع محاط بصور متضادة تماماً، فالأم العائدة بأطفالها، (الأمة العربية)، بعد الغروب (بعد الهزيمة) من بيت عمتي (مجلس الأمن، والجمعية العامة للأمم المتحدة)، والمفارقة هنا هي أن العرب يهربون بعد كل هزيمة من النار إلى الرمضاء، تركض بنا (تسير مسرعة) مثل قطيع أدركه الذئب، (الأقطار العربية المحاذية للكيان الصهيوني)، لنلاحظ الدقة في التعبير الرمزي لم يقل (سيدركه) وإنّما أدركه فعلاً، (فأكل فلسطين وأقاليم من الأقطار المحاذية لها)، كانت تريدنا أن نجتاز الدرج بسرعة، (تجاوز عوامل القطرية والحدود الوهمية) ولنلاحظ الدقة مرة أخرى، لم يقل (تريدنا أن نصعد الدرج، بل نجتاز) لأن الصعود يعني –هنا- التسليم بالأمر الواقع لعوالم التجزئة، فمعنى الدرج هنا التجزئة والحدود الوهمية، ما يخلق ذلك من عقبات، كان بيت صالح (الجامعة العربية(والمعنى الرمزي في اسم صالح، ولكن هذا الصلاح النسبي، أضاف إليه الكنية (أبو جادة) كناية عن شدة البخل، فلم تقدم الجامعة للقضايا العربية شيئاً يذكر، ومن النوافذ المفتوحة (الحلول المطروحة

(1) هذا المشهد هو جزء من منولوج داخلي مباشر.

والممكنة) تفوح رائحة العرق (الحلول التخديرية)، أي أنّ اجتماعاتها وحلولها ما هي إلا إبر مسكنة للمرض ولا تقضي عليه، وضحكات السكارى (أولئك الذين انتـشوا بهزيمة الأمة من الأعداء وعملاءهم من العرب). ونركض (نحث الخطى، ولكن إلى أين، لا نعلم، فالمصير مجهول)، ستهجم الذئاب (الأعداء) لنيل حصتها من الفريسة (الأمة العربية)، والمفارقة الدرامية هنا هي أن الأمة كانـت تعتقـد أن اجتماعـات الجامعة العربية هي من أجل إعداد الخطط والعمل على تهيئة مـستلزمات الـدفاع عنها، (سيهجم الرجال)، ولكن يا لهول المفاجأة، (أنهم يختبئون في الزوايـا)، فكـل قطر يبحث عن مبرر للهروب من التزاماته في الدفاع عن الأمة؛ لأنهم (في الأماكن المظلمة)، أي أنهم قد تحالفوا مع أعداء الأمة للمحافظة على ما كسبوه مـن جـسد الأمة وروحها معاً، ومما من به عليهم الأعداء، وبدلاً من مقاتلة الأعداء (سينفجرون الآن) ولكن في وجه أي من أبناء الأمة، ممن يرفع صوته محتجاً علـى الهزيمـة وتبعاتها، ولهذا فإن الأمة ستعاني ليس من الهزيمة فحسب، ولكـن مـن الأنظمـة السياسية الحاكمة أيضاً، (وينقضون علينا)، ولنلاحظ هذا الانتقال في الموقـف مـن محاربة العدو الخارجي إلى محاربة الأمة المهزومة ومن قبل من؟، من قبل حكامها، وهنا تمت إحاطة الصورة المركزية (الجامعة العربية التـي تمثـل البـديل للأمـة العربية) بمجموعة صور تعبر عن الحرب من الخارج، ومجموعة صـور أخـرى تعبر عن حرب من الداخل، فتبدأ الحرب من الداخل على الأمة بوسائل مختلفة، تبدأ من ترسيخ الهزيمة في عقول أبناء الأمة بحجة عدم القدرة على القتال، إلـى رفـع الأسعار، واللهاث وراء لقمة العيش، وعندها (لا نعود نرى شيئاً)، ولقمة العيش التي نبحثها عنها لم تعد متوفرة، (وفجأة نحاول الصراخ) التعبير عن سوء الحال، ولكـن (لا نستطيع) لماذا؟ لأننا مخدرين بالعرق من جانب ومحاطين بقوى الأمن من جانب آخر، (وخلال دقيقة تسيل دماؤنا) يتم قمعنا، (ونموت) ولم يقل متنا، للدلالـة علـى الموت البطيء معنوياً ومادياً، ونتيجة لذلك تتحول الأمة إلى مجموعات صغيرة من اللحم (فئات صغيرة خالية من أي إحساس)، وعظام مهروسة (مساحات من الأرض مفتت غير قادرة على حماية من فوقها، أو حتى توفير لقمة العيش لهم) غير قـادرة على الوقوف أو النهوض.

والصورة المركزية (كان بيت صالح أبو جادة وسط الدرج) تشع من خـلال معانيها الرمزية على الصور المحيطة بها، تنير معانيها، وتوفر الوحدة بين عناصر المشهد المتنافرة، فبيت صالح (الجامعة العربية) تقع في وسط الدرج، (تقف عقبـة أمام نهوض الأمة، وتعترض طريق وحدتها ونهوضها) لأن صالح يكنى بأبي جادة، فالجاد اليوم يوضع في البيوت للمنظر، فهو خالٍ من الدم والماء، فكيف له أن يحسّ أو يشعر بآلام الآخرين.

ولقد مهد لهذا المشهد بمنظر شامل يعتمد على اللقطات البطيئة التـي تهيـئ للاختفاء الكلي والمتدرج من على خشبة المسرح (ساحة الأحداث)، والاختباء خلف الستارة، وتلقين الممثلين نصوص أدوارهم (أغلب أعضاء بيت صالح أبـو جـادة)، وهذا المنظر هو: "قال القائد الإيطالي لجنوده: قاتلوا ببسالة أيّها الجنود. دافعوا عـن الوطن الكبير الذي تبنيه إيطاليا وراء البحار. وإذا هزمنا فإننا نملك سلاحاً لا يخيب، نملك سلاحاً سرياً ينقذنا، فلا تخافوا.

وينظر إليه الجنود بخوف ودهشة، ويسألونه:

(وما هو السلاح أيها القائد العظيم؟)

ويبتسم القائد بثقة النبي ويقول:

(-نملك الأعلام البيضاء!)

سوف تستلم يا منصور للراتب، للوظيفة، للعرق، وحتى للكلاب وأنت تقـدم لها العظام، ستقول لها:

(أقدم لك احترامي الشديد المقرون بالوفاء!)..."[1].

الأسطر الثلاثة الأخيرة ليست من المنظر ولكنها توضّح المنظر وتساهم فـي اختفائه، فالمنظر هو إلقاء القائد الإيطالي خطاباً في جنوده قُبيل رحيلهم إلى الحرب، وهو يطمئِن جنوده، ويعدهم بالنصر حتى وإن وقع ما لم يكن في الحسبان، وانهزموا في ساحة المعركة، فإن لديه سلاحاً سرياً سيتم اسـتعماله لتحقيـق النـصر وقلـب الهزيمة، وهذا السلاح هو العملاء والمتخاذلين من الطرف الآخر، الذي سـيرفعون

(1) الأشجار واغتيال مرزوق، ص200-201.

الرايات البيضاء، ويعلنون أمام شعوبهم الاستسلام للحفـاظ عليهـا مـن الانـدثار، وليتمكنوا من إعداد العدة لجولة قادمة.

وقد اختفى هذا المنظر تدريجياً عندما أبطأ القائد الحديث عن السلاح السري، زيادة في طمأنة جنوده الذاهبين إلى القتال، وإمعاناً في إذلال الخـصم أو الأعـداء. ولقد جاء هذا المنظر (إسقاطاً) على الوضع العربي، فقادة العـصابات الـصهيونية كانت تعول على العملاء والمتخاذلين العرب في أن يعلنوا الاستسلام والانسحاب من أرض المعركة أكثر بكثير مما تعول على تحقيقه في الحرب. ومن ثم بـدأ هـؤلاء المستسلمون برهن أوطانهم وشعوبهم للمساعدات المادية الخارجية، مقابـل تـدمير البنية الاقتصادية الذاتية، ومنظومة القيم الاجتماعية، التي جعلت منصور عبد السلام (الدكتور المثقف الدارس) يعتمد على الراتب؛ لأنه أصبح غير قادر على إقامة بنية اقتصادية خاصة به؛ ولأن أسس أي بنية اقتصادية في هذه الأوطان قد دمرت، فلـم يعد أمامه إلا الاستسلام للراتب، وتقديم فروض الطاعة والولاء (للكلاب) للعمـلاء والمتخاذلين، من أجل الحصول على هذا الراتب. وهنا نجد وضـع صـورة فـوق صورة، صورة الوطن الذي يعتمد على المساعدات الخارجية، وضعت فوقها صورة المواطن الذي يعتمد على الراتب الآتي من هذه المساعدات. ولعل ذلك هو ما دفـع عبد الرحمن منيف إلى تسمية هذه الرواية (الأشجار واغتيال مرزوق)، لقد تم اغتيال مرزوق في اللحظة التي تم فيها قطع أشجاره، ومرزوق هو المـواطن، والأشـجار هي الوطن، والرمز إليه بالأشجار دلالة على خضرته الدائمة، وتـسمية المـواطن بالمرزوق دلالة كثرة الخيرات عنده من ناحية، ونشاطه الدائم فـي صـيانة هـذا الرزق، والعمل على تنميته، لا من خلال الجهد الفردي فحسب، وإنّما مـن خـلال منظومة القيم والأعراف الاجتماعية التي تم تدميرها على يد العملاء والمتخـاذلين، من خلال إشاعة النظرة الدونية للأعمال التي تقوم عليها المنظومـة الاقتـصادية، وهكذا قطعت الأشجار وتم اغتيال مرزوق، ليظهر بـدلاً منـه الراتـب ونفطويـه المسلوب أيضاً.

ومن هنا هاجر منصور عبد السلام (بكل ما يحمل هذا الاسم من رمزية) إلى الخارج بحثاً عن العمل.

ثانياً: المونتاج المكاني:

استخدم منيف المونتاج المكاني تقنيةً فنيةً تساعد على تقديم تيار الوعي، فعمد –أحياناً- إلى محاولة تثبيت الزمن –نسبياً-، وحرك المكان من خلال مـا يعـرف (بعين الكاميرا) أو بطريقة (المشهد المضاعف)، وهي "أسماء توحي بإمكان اجتماع مجموعة صور في نقطة زمنية واحدة"[(1)].

ويهدف منيف من ذلك إلى إظهار الحركة وتعدد الوجوه، ولاسيما أنه يتميـز "بين الروائيين العرب المعاصرين بحس جارف وحاد للطبيعة وهذا الحس للطبيعـة عنده هو بعض من حسه المكاني"[(2)].

ومن خلال هذا الحس حاول تقديم العنصر المزدوج –أي ربط الحياة الداخلية مع الحياة الخارجية في وقت واحد. وعند دراستنا التطبيقية للمونتاج المكـاني عنـد منيف، وجدنا أن ما أشار إليه (روبرت همفري)، يتسم بالدقة عندما قال: (وليس من الضروري أن تتضمن هذه الطريقة الأخيرة تقديم الوعي مع أنها تستخدم في الغالب على أنها تكنيك مساعد في قصص تيار الوعي"[(3)].

وتأتي دقة هذا القول من خلال صعوبة حركة الوعي مع ثبات زمنه الداخلي، فمجرد انتقال الوعي من صورة إلى صورة، فإن هذا الانتقال يمثل حركـة زمنيـة داخل زمن التداعي من ناحية وداخل زمن محتويات التداعي من ناحية أخرى.

وبهذه الحالة يصعب –إن لم يكن مستحيلاً- تثبيت حركة زمن تيار الـوعي، وربما لهذا السبب قال بعدم ضرورة تقديم الوعي. ولعل ذلك هو ما دفع بيرجـسون إلى "دراسة كثرة الوقائع النفسية الباطنية من خلال الحالة الأصلية كاللذة مثلاً، وبين لنا أنّها كثرة كيفية، تقوم في الزمان وتختلف عن الكثرة التي تحدث في المكـان"[(4)]،

---

(1) همفري، ص73.

(2) البرزنجي، دلسوز جعفر، الصورة في الخطاب الروائي، رواية (النهايات) لعبد الرحمن منيـف أنموذجـاً، موقع (ساردام).

(3) همفري، ص73.

(4) عيسى، محمود محمد، تيار الزمن في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة الزهراء، القاهرة، 1991، ص13.

ويتضح لنا من قول برجسون أن تجمع مجموعة من الصور وتركزها في نقطة زمنية واحدة في المكان الخارجي، تختلف عن تجمع هذه الصور في نقطة زمنية واحدة داخل الوعي الإنساني، وحتى المكان "في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها يحتوي على الزمن مكثفاً، هذه هي وظيفة المكان"[1]. إذن فالمكان يكثف الزمن ولا يوقفه أو يثبته، وحتى لو سلمنا بمزامنة الأحداث الخارجية، ووقوعها في درجة الصفر، فإن علاقة الزمان بالمكان تبقى "علاقة المغير بالثابت"[2]، المغيّر هو الزمان والثابت هو المكان.

"فالأحداث الروائية التي لا تتحرك إلا بتحرك الشخصيات في المجالين الزمني والمكاني. والتحرك الإنساني في المجال الزماني يعني بالضرورة حركة للزمان نفسه، بينما لا يعني الأمر نفسه بالنسبة للمكان، فإن أية حركة مهما ضؤل شأنها تستغرق مسافة زمنية معينة، وهذه المسافة قابلة للقياس بوحدات قياس الزمن المعتادة كالعام واليوم والساعة وأجزائها"[3].

أضف إلى ذلك أن علاقة الزمان بالمكان تتسم بمجموعة من القيم الجمالية والاجتماعية التي تشكل الفضاء الروائي[4]، فهما يرتبطان بعرى وثيقة لا تنفصم، وعلاقتهما بالعناصر الروائية الأخرى علاقة حميمية[5].

ولهذا فإن محاولات الفصل بينهما عبر صيغ رياضية قام بها صلاح صالح، أثبتت نفي وجود مثل هذه الصيغ المحتملة[6]، وما "تماهي المسافتان الزمنية والمكانية بشكل يصعب فيه فصل إحداهما عن الأخرى وبحيث تصبح الواحدة شكلاً

---

(1) باشلار، غاستون، جماليات المكان، ت: غالبا الهلسا، دار الجاحظ للنشر، بغداد، 1980، ص46.

(2) صالح، فخري، أرض الاحتمالات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1988، ص23.

(3) صالح، صلاح، قضايا المكان في الأدب المعاصر، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص115.

(4) انظر: رشيد، أمينة، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص10.

(5) انظر: الفيومي، إبراهيم، قراءات نقدية في الرواية العربية، مؤسسة حمادة الجامعية للنشر والتوزيع، أربد، 2001، ص23.

(6) انظر: صالح، ص116.

أو حالة من حالات الأخرى"[1]، إلا دليلٌ قاطع على صعوبة إثبات ثبات الزمن مـع حركة المكان في رواية تيار الوعي، ولاسيما أن غاستون باشلار يرى أن نظريـة الأجسام الثابتة –ومنها طبعاً اجتماع مجموعة صور في نقطة زمنية واحدة- تبـيّن "أن الأشكال الأشد استقراراً تدين باستقرارها إلى تنافر إيقـاعي، فهـي الأشـكال الإحصائية لاختلاف زمني، ولا شيء أكثر من ذلك، فبيوتنا مبنيـة علـى فوضـى التموجات، ونحن نجلس على فوضى التموجات، والأهرامات التي وظيفتها التأمـل في الأجيال المتكررة برتابة، هي ترجيعات صـوتية لا متناهيـة، ذلـك أن قائـد الأوركسترا الذي يوفق بين الإيقاعات المادية قد يطير جميع هذه الحجارة"[2].

وهذا ما ينسجم تماماً مع رأيه السابق حول دور المكان في تكثيف الزمـان، والمقصود بتطير الحجارة، والتموجات، والترجيعات الـصوتية اللامتناهيـة، هـو استنفار الزمن الماضي الساكن بداخلها، فيصبح حاضراً، وهذا ما يفعله تيار الوعي ويقوم عليه، سيما وأن المنطق الزمني قد أصبح في حياة الأشخاص مـصغراً فـي الوقت الراهن للحد الذي جعلهم يعيشون وكأنهم في حاضر مستمر[3].

وإذا كان ولا بد من الأخذ بنوع من الثبات الزمني أثناء حركة المكان، "فإنه يمكننا أن نقول (أزمنة التحول) و(أزمنة الثبات النسبي)... أما قولنا بالثبات النـسبي كموازٍ للإقامة... كانت فترة ثبات نسبي لأنه لا بد لها –في نهاية المطاف أن تتخلى عن موقعها لسبب أو لآخر إرادي أو غير إرادي."[4].

ويكاد هذا الرأي يلامس زمن تيار الوعي إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أن تيار الوعي يقع على هامش انتباه الشخصية الروائية، هذا الانتباه الذي من أهـم سـماته التغيّر المتواصل[5].

---

(1) نفسه، ص115.

(2) باشلار، غاستون، جدلية الزمن، ت: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسـات والنـشر والتوزيـع، بيروت، ط1، 1982، ص154.

(3) انظر: ميرهوف، هانز، الزمن في الأدب، ت: أسعد مرزوق، مؤسـسة كـل العـرب، القـاهرة، 1972، ص117.

(4) النعيمي، ص77-78.

(5) ويست، 30، 38.

ومع أخذنا الرأي السابق لتسهيل دراسة المونتاج المكاني عند منيـف، إلا أن العلاقة بين المكان والزمان تبقى "علاقة وجودية جدلية، فلا زمان بدون مكـان ولا حركة للمكان دون زمان"[(1)]. ومع الأخذ بنسبية ثبات الزمن –السابقة- علينا أن نأخذ أيضاً "إن صورة المكان الواحد تتنوع حسب زاوية النظر التي تلتقط فيهـا"[(2)]. مـع مراعاة "إذا كان المكان وعاء مغلقاً عما فيه، كان زمانه مبهماً، وإذا كـان المكـان مفتوحاً يشي بما فيه، كان زمانه ديمومة، وإذا حل في المكان جسم فاعل فمكانه فيما يفعله، وزمانه محدود متناه بتناهي فعله، وإذا حل في المكان جسم منفعل فمكانه فيما ينفعل به، وزمانه يتجدد أو ينتهي تبعاً لاستمرار الانفعال أو انقطاعه."[(3)].

ولعل الأخذ بما سبق، ينطلق من أن تركيب أحداث متزامنة توصف في لحظة واحدة، يتطلب تركيبها –ومن ثم تحليلها- التركيـز علـى التجـارب –الأحـداث- المتزامنة أكثر من التركيز على نوعية اللحظة التي تزامنت فيها[(4)]، ومـع اهتمـام منيف بذلك، إلا أن كتاب تيار الوعي يميلون إلى التركيز على اللحظة المزامنة أكثر مما يركزون على التجارب المتزامنة، ولهذا قـل اسـتعمالهم للمونتـاج المكـاني، وركزوا على المونتاج الزماني في أعمالهم[(5)].

نستنتج مما سبق أن هناك تطابقاً بين المونتاج المكاني في رواية تيار الوعي والمونتاج المكاني في الروايات الأخرى، من حيث ثبات الزمن وحركة المكان[(6)].

---

(1) المحادين، جدلية المكان والزمان، ص25.

(2) الحمداني، حميد، بنية النص السردي، المركز الثقافي، بيروت، 1993، ص65.

(3) السرغيني، محمد، مقاربة النص الشعري بالمنهج المقولاتي، مجلة علامـات، م8، ج31، شـباط 1999، ص11.

(4) انظر: ويست، ص40.

(5) انظر: همفري، ص73.

(6) وإن كنا نميل إلى أن بعض التقنيات الفنية المستعملة في رواية تيار الوعي، كالحلم –مثلاً- يمكـن لهـا أن تثبت زمن الوعي –لا زمن محتويات الوعي- إذا ما أخذ بعين الاعتبار إمكانية تقسيم الوعي إلـى: وعـي ظاهري وهو الذي يسكن الذهن، ووعي باطني وهو الذي يكمن في النفس ويسكنها، إذا جـاز وقبـل هـذا التقسيم، عندئذٍ يمكننا أن نقول إن الوعي الظاهري أثناء الحلم يبقى ساكناً لا يتحرك، بدليل تحرك الإنـسان أثناء النوم عند الإحساس بتعب من طريقة النوم، وإذا كان يحلم فإن حلمه لا ينقطع بـسبب هـذه الحركـة الداخلية للوعي الظاهري.

وتأسيساً على كل ما سبق، وانطلاقاً من أن المونتاج المكاني يستعمل تقنيـةً فنيةً مساعدةً لتقديم الوعي، ولا تستلزم تقديم هذا الوعي، فإننا سنتناوله عند منيـف من خلال: الوقوف الوصفي المطول للمكان من ناحية، والإحساس النفسي بتوقـف الزمن من قبل الشخصيات الروائية من ناحية أخرى.

أ. الوقوف الوصفي المطول للمكان:

لقد استعمل منيف الأسلوب البياني والتصويري في لغتـه، محـاولاً تركيـز مجموعة من الصور الاستعارية في نقطة زمنية واحدة، يصف بها أمكنة ومنـاظر تبدو مشخصة ومجسدة لحالات نفسية تعيشها شخصياته الروائية، يحاول من خلالها نقل الأفكار والحالات النفسية في صورتها الذهنية التجريدية في لحظة وصولها إلى الذهن، محاولاً إيصالها في صور حسية تبدو نابضة بالحركة والحياة، حاضرة فـي لحظة يتجمد فيها الزمن، وتصبح فيها الحواس مملوءة بالتخيل والتأمل، وعلى نحـو يقدم فيه الضمير الإنساني بصورة منفعلة متأثرة بالأصداء والأضواء التي يكون فيها الذهن بأشد حالات الانتباه؛ لأنه يمثّل في تلك اللحظة المنفذ الوحيـد علـى الحيـاة الخارجية من ناحية وعلى الحياة الداخلية النفسية بأعمق تأملاتها، وعلى نحو لم تعد معه تحس بما هي فيه من واقع مكاني، تتجسد فيه لحظة الحياة والموت معـاً مـن ناحية أخرى.

ففي الفصل التاسع عشر من رواية مدن الملح، في الجزء الأول منها (التيه)، وفي منولوج داخلي مباشر، وباستعمال تقنية الاستباق، تلتقي الأزمنة الثلاثـة بكـل

مع ملاحظة ارتباط الوعي الباطني مع الوعي الظاهري إذا ما استفز الوعي الظاهري بحركة خارجية أو داخلية تستدعي منه قطع النوم والاستيقاظ عندئذٍ ينقطع الحلم، بسبب ارتباط كل منهم بالجسد، وسـيطرة الوعي الظاهري على هذا الجسد.

وهناك علاقة ما بينهما، وحسب قوة هذه العلاقة، يمكن للوعي الظاهري أن يتذكر كامل الحلم أو أجزاء منه، أو لا يتذكر شيئاً منها، تبعاً لقوة هذه العلاقة، ومدى قوة كلاً منهما بالذاكرة مـن ناحيـة، وارتباطهمـا بالجسد من ناحية أخرى.

على ضوء ذلك يمكننا القول إن الوعي الباطني ينتقل من مكان إلى آخر عن طريق الحلم أو الحـدس أو البصيرة، وتكون هذه الحركة في المكان مع ثبات لزمن الوعي الظاهري، والحـدس والبـصيرة يمكـن اعتبارهما للوعيين، فإذا جاءا من خلال الوعي الباطني فالزمن ثابت، أما إذا جاءا مـن الـوعي الظـاهري فالزمن متحرك نسبياً.

تفاصيلها، في لحظة زمنية تعبر عن بانوراما درامية، لا تستغرق عشرات الـصور فيها مدة الثوان المعدودة –أطلق عليها الراوي لفظة اللحظة- إذ يعج المكان بحركة يصعب تقدير حصولها بالسنوات إن لم يكن بالقرون.

وباستعمال الوصف المطول الذي يتوقف فيه زمن القص، من خلال استعمال تقنية الاستباق الزمني[1]، لكي يوحي لنا بأهمية تلك اللحظة، مـن خـلال تقديمـه لوصف مطول للمكان وبصور عديدة، يستعمل تقنية القطع في تقديمها، وتعمل هـذه الصور على التهيئة لصورة البانوراما القادمة، نأخذ منها "هل هـو مـاء روضـة المشتى يصيب بلعنته واحداً آخر من عائلة هذال أم هناك قوة خفية.. جنت الـدنيا: خلال ساعات قليلة لم تَبقَ قطرة ماءٍ واحدة في السماء، أو في الأمكنة الأخرى، من "وادي الجناح" حتى "الضالع"، إلا ووصلت إلى "روضة المشتى"، امـتلأت الأوديـة بماء لا يعرف من أين أتى،. و"روضة المشتى" المتربصة، المطلة، امتلأت بالخوف والفرح معاً. كانوا ينظرون باستغراب إلى السماء، إلى المطر ينهمر بجنون كما لـم يفعل هكذا من قبل، لكن سرعان ما يركزون أنظارهم على الوادي الذي تهدر فيـه المياه، وتزاد لحظة بعد أخرى، كان الأطفال إلى جانب الشيوخ، والنسوة على بعـد خطوات، وقد أصابت الجميع حالة من الذهول. كان الشيوخ هم الأكثر فرحاً. كانت وجوههم التي عذبها الزمن الطويل وملأها بالغصون والذكريات ترى شيئاً لم تـره من قبل، وكانت الأصوات تترافق مع حركة الأيدي، مع حركة الأجساد، وكأن حياة جديدة تتسرب إليهم مع كل قطرة مطر، مع كل دفقة تهدر في الوادي"[2].

هذا جزء من الوصف المطوّل الذي قدمه منيف مقدمةً لتلك اللحظة القادمـة، وهنا علينا أن نشير إلى ناحيتين فنيتين في المونتـاج المكـاني، الأولـى: أن هـذا الوصف بحد ذاته يعتبره كل من صلاح صالح، وسيزا قاسم بحد ذاته مونتاج مكاني،

---

(1) انظر للإطلاع على الاستباق في مدن الملح، ولم يكن هذا الاستباق أو نوعه من بينهـا، سـليمان، نبيـل، الفضاء والزمن في مدن الملح، مجلة الموقف الأدبي، ع249، كانون الثاني، 1992، موقع اتحـاد الكتـاب العرب.

(2) منيف، مدن الملح (التيه)، ص151.

يعتمد كل منهما على توقف زمن السرد وتقدم زمن القص من ناحية، وعلى كثافـة الصور من ناحية أخرى[1].

ويشير صلاح صالح إلى أن مثل هذا الوصف يؤدي وظيفة التلميح إلى حدث قادم[2]، ونحن نرى أن هذا الوصف على ما فيه من نواحي فنية ليس هو الصورة المقصودة بالمونتاج المكاني، على الأقل في تيار الوعي، وأن الصورة المقصودة بالمونتاج المكاني هي الصورة التي يلمح لها هذا الوصف، وهو المشهد المضاعف الذي تتجمع فيه مجموعة كبيرة من الصور في لحظة زمنية، تتآلف فيها الصور مع اللحظة الزمنية على نحو يشعرنا بتجمد عروق الزمن وبشكل لا يعود معه قادراً على الحركة ولو مجازياً ونفسياً، وباللحظة التي تتحرك فيها كل الصور في المكان كما سنلاحظ ذلك في المشهد القادم. أما الناحية الفنية الثانية، هي دقة استعمال منيف للرمز في تقديم الصورة الفنية من خلال استعمال معناها بدقة في الوصف. ومنها على سبيل المثال لا الحصر استعماله لمفردة (مطر)، فهو لم يستعمل هذه المفردة في بداية الوصف (لم تبقَ قطرة واحدة في السماء) تجنب استعمال (مطر)؛ لأن أهل "روضة المشتى" اعتبروا أن نزول الماء من السماء عليهم في البداية رحمة من الله (سبحانه وتعالى)، ولهذا كان الشيوخ في البداية (هم الأكثر فرحاً)، ولاسيما أن "المنظر الطبيعي حالة من حالات العقل"[3]. ولكن الذي كان يتوجس من هذا النزول هو (وروضة المشتى المتربصة، المطلة، امتلأت بالفرح والخوف معاً)؛ لأنها فرحة بالغيث وخائفة من المطر، وهنا يجعل منيف روضة المشتى "مخلوقاً حياً يمتلك كل مقومات وخصائص الكائنات الحية. إنها شخصية حية تتحرك أمامنا وتحس بمختلف الأحاسيس فتحب وتكره وتغضب وترضى وتسهم إسهاماً فعالاً في توجيه الأحداث ورسم مصائر الأشخاص"[4].

---

(1) انظر: صالح، ص127، وانظر: قاسم، ص102.

(2) انظر: صالح، ص121.

(3) ويليك، ص231.

(4) البرزنجي، مرجع إنترنت سابق.

ومن ثم يتحول المشهد من الغيث إلى المطر (كان الناس ينظرون باستغراب إلى السماء، إلى المطر ينهمر بجنون)، لماذا ينظرون إلى السماء باستغراب؟ لكي يستطلعوا إن كان الله قد غضب عليهم، وأنزل المطر عقاباً لهم، إذ إن المطر ورد في القرآن الكريم كرمز للغضب والعذاب[1]، وهذا ما سيعرفونه من المشهد القادم. فهل يمكن أن نقول: إن عبد الرحمن منيف هو "أديب اختصاصي في التداعي (النباهة) وبالفصل (الحكم) وبإعادة التركيب (صنع كل جديد من عناصر مجربة بأجزائها) وهو يستعمل الكلمات أداة له..."[2]. ولاسيما وهو يستعمل تكرار الصورة لغايات مختلفة، كالتعبير عن توقع المجهول (كان الناس ينظرون باستغراب... (ثم تحول هذا التوقع، إلى حقيقة ينتظرونها (لكن سرعان ما يركزون أنظارهم على الوادي) ثم تحول الانتظار إلى واقع يرى (ترى شيئاً لم تره من قبل)، أليس هذا التكرار تعبيراً عن قلق نفسي أُخذت صوره من زوايا مونتاجية متعددة، وكأنها "لقطة متحركة: تغير مستمر في اللقطة نتيجة لحركة البانوراما"[3]، ثم أن هذا التكرار الفني جاء لإيضاح فاعلية الرمز القرآني (المطر)، إذ من الممكن "أن يكرر النص نفسه بنفسه، (التقعير) من خلال احتوائه لجزء سردي (فقرة مشهد، حكاية صغيرة، قصة مثلية تتميز ببعض الاستقلال) وهذا الجزء سيشتغل بوصفه تضعيفاً دلالياً"[4]. فهذا شكل من أشكال المشهد المضاعف.

ثم يقدم منيف بما يشبه المنولوج الحواري صورة أولية لذلك الحدث الذي كانوا يترقبونه، وردّ الفعل عليه في بانوراما درامية نفسية: "...وهل تمحى تلك الأصوات التي تشبه الأدعية الغريبة المفاجئة، أو ربما تشبه الأناشيد وهي تخرج صاخبة قوية من فم الوادي، من أفواه القِرب التي انفتحت من أفواه السماء؟ وهل الأصوات التي تسمع، خاصة أصوات الشيوخ والأطفال بنغم يشبه صوت الريح،

---

(1) انظر: المحادين، عدنان، الصورة الشعرية عند السياب، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الآداب، 1986، ص234.

(2) ويليك، ص91.

(3) جرامون، ص143.

(4) يكو، أ.، التأويل بين السينمائيات والتفكيكية (سيمولوجية الشخصيات الروائية)، ت: سعيد بنكرد، موقع: سعيد بكرد، 2006/04/25.

هي أصوات بشر أم أصوات تهبط من السماء أو ترتفع من أعماق المياه؟ كان صوت "لا إله إلا الله، لا إله إلا الله، لا إله إلا الله) الذي يتفجر من كل مكان يولّد الرهبة، ويخلق حالة من الخوف والقشعريرة. الصغار أخذوا وانفعلوا فامتلأت حركتهم بالرغبة والحرص، وكانت تساؤلاتهم تجد إجاباتها السريعة الواضحة في تصرفات الرجال وأدعيتهم. وحتى النّسوة كن بعيدات أول الأمر، ما لبثن أن اقتربن واقتربن، وتداخلت أجسادهن بأجساد الرجال، لكي يلقين نظرات مباشرة وأكثر قرباً من الوادي على المياه القوية الهادرة، وكن أكثر فرحاً وأقرب إلى النشوة، وهن يرددن أصواتاً تشبه الأغاني والأناشيد، وكانت تصدر عنهن دون خوف أو تحفظ."[1].

وتعيدنا هذه البانوراما الدرامية النفسية إلى نص غاستون باشلار السابق، فهل يمكننا أن نُعد: (وهل الأصوات التي تسمع خاصة أصوات الشيوخ والأطفال، بنغم يشبه صوت الريح،أهي أصوات بشر أم أصوات تهبط من السماء أو ترتفع من أعماق المياه) ترجيعات صوتية لا متناهية، يقودها هؤلاء الأطفال والشيوخ والنساء، موفقين بين هذه الإيقاعات المادية التي تجعل "روضة المشتى" تطير من مكانها. ولنلاحظ أن منيفاً في هذه التقديمة البانورامية لم يقدم بعد الحدث الرئيس، أليست هذه هي طريقة المونتاج التي "تعتمد على الإيحاء بالواقع المركز عن طريق تكديس الصور، وليس تقديم واقعة محددة، ومن المعروف أن المونتاج في الأدب انتخاب لإيقاعات لا يشترط فيها أن تكون مرتبة عقلانياً ونظامياً"[2].

فمنيف يستعمل الاستباق والاسترجاع عن طريق الارتداد في تقديم الوصف المطول الواحد، لا في النص الروائي كاملاً فحسب، فهو يقدم لنا حادثة وقعت للحظة قصيرة حصلت ضمن فترة زمنية تصل إلى ساعات قليلة، فيسرد جزءاً من أحداث هذه الساعات دون أن يقدم هذه اللحظة في تسلسل زمني، مؤخراً لنا أهميتها ومن هنا حصل الاستباق والاسترجاع، وفي البانوراما الدرامية النفسية السابقة ومن خلال تداخل الأصوات وتوهم مصدرها، يقدم لبانوراما نفسية درامية شديدة التعقيد

---

(1) مدن الملح (التيه)، ص151-152.

(2) الشمعة، خلدون، الشمس والعنقاء، منشورات وزارة الإعلام، دمشق، 1974، ص113.

والاضطراب النفسي المتخيل، وهذا ما سنلمحه في الصورة المركزية التـي هـدف إليها هذا الوصف المطوّل، فتأتي "في اللحظة الكبيرة، في حين وقف الرجال بخوف وقد جاءت الأمواج القوية العاتية، فتراجعوا إلى الخلف خطوات، وطلبـوا بانفعـال غريزي أن يبتعد الجميع، أن يتراجعوا، في تلك اللحظة وصوت واحد ردده الكبـار والصغار، الرجال النساء، ربما دون وعي "لا إله إلا الله، لا إله إلا الله"، فـي تلـك اللحظة بالذات، ومع التماعة البرق التي شقّت السماء، وخلفت خوفاً فوق الخـوف، ظهر متعب الهذال، بدا كبيراً شامخاً، وأقرب إلى البياض. كان يحمل عصاه بيمنـاه ويشير إلى النساء من الضفة الثانية للوادي. كانت هيئته شديدة القوة والوضوح، حتى لبدا أقرب من الضفة الثانية، أو كأنه وسط الماء. كان صوته ناصعاً وأقـوى مـن صوت الرعد وتدفق المياه وصراخ الأطفال والنسوة.

قال لكل الذين اجتمعوا في "روضة المشتى": (تخافوا... لا تخافوا من اللـي تشوفوه هالحين).

وحين خيم الصمت، وقد امتلأ الناس كلهم بالخوف والانتظار جاء صوته مرة أخرى: (هذا هو آخر الخير).

تراجع قليلاً إلى الوراء. بدا تماماً على الضفة الثانيـة للـوادي. دق الأرض بعصاه، نظر إلى الجميع نظرة قاسية، وهز رأسه ثلاث مرات، وقبل أن يلتفت إلـى الوراء هدر صوته من جديد: (الخوف من الجايات). وحين تراجع الناس مرة أخرى إلى الوراء خوفاً من مداهمة السيل، وحين هدرت موجة كبيرة داخلة بقـوة جمـل هائج، تقدم فواز، اندفع كما يندفع السهم، كما تندفع الطلقة يريد أن يصل أباه..."[1].

ربما يكون هذا المونتاج من أفضل ما قدمه منيف في رواياته، فقد تجمـدت الدماء في عروق الزمن كما تجمد في عروق أهل "روضة المشتى". وقدم في هـذه البانوراما النفسية والدرامية صوراً متحركة للمكان مع ثبات نـسبي للـزمن فـي اللحظة الكبرى، وتكدست في هذه اللحظة الصور[2]:

(1) مدن الملح (التيه)، ص152-153.

(2) للاطلاع على تعريفات وأنواع الصورة الأدبية، انظر: نظرية العلاقات لبودلير أحمد، ص111-114.

1. وقف الرجال بخوف: صورة بصرية حقيقية ذات بعد نفسي.
2. جاءت الأمواج العاتية: صورة بصرية متحركة ذات بعد تشخيصي.
3. صوت واحد ردده الصغار والكبار...: صورة صـوتية سـمعية ذات بعـد وجداني.
4. تراجعوا إلى الخلف: صورة بصرية حقيقية متحركة ذات بعد شعوري.
5. طلبوا بانفعال غريزي أن يبتعد الجميع: صورة سمعية ذات بعد شعوري.
6. ربما دون وعي –ردد الجميع- "لا إله إلا الله، لا إله إلا الله": صورة صوتية سمعية روحية انفعالية ذات بعد وجداني وديني فطريين.
7. مع التماعة البرق التي شقت السماء: صورة بصرية وهمية نفسية ذات بعـد تجريدي.
8. خلفت خوفاً فوق الخوف: صورة نفسية انفعالية ذات بعد شعوري.
9. ظهر متعب الهذال: صورة بصرية وهمية نفسية ذات بعد تجريدي.
10. بدا كبيراً شامخاً: صورة بصرية معنوية وهمية ذات بعد تخيلـي شـعوري رمزي.
11. أقرب إلى البياض: صورة بصرية معنوية وهمية توقعية ذات بعـد تخيلـي شعوري رمزي.
12. كان يحمل عصاه بيمناه: صورة بصرية معنوية وهميـة ذات بعـد تخيلـي شعوري رمزي.
13. يشير إلى الناس من الضفة الثانية من الوادي: نفس ما قبلها.
14. كانت هيئته شديدة القوة والوضوح: سورة بصرية معنوية وهميـة ذات بعـد تخيلي شعوري رمزي، تهدف إلى ترسيخ الأمل من خلال قلبها إلـى صـورة واقعية.
15. حتى لبدا أقرب من الضفة الثانية أو كأنه في وسط الماء، صـورة بـصرية معنوية نفسية وهمية ذات بعد تخيلي شعوري رمزي أسطوري إشعاري، يهدف إلى تشبيه متعب الهذال بالسيد المسيح عليه السلام.

16. كان صوته ناصعاً، صورة سمعية بصرية تراسلية –تراسل حواس- ذات بعد تخيلي شعوري رمزي تهدف إلى خلق الطمأنينة في نفس الملتقي.
17. أقوى من صوت الرعد، وتدفق المياه، وصراخ الأطفال والنسوة: صور صوتية سمعية –وبصرية- تفاضلية معنوية ذات بعد تخيلي شعوري نفسي.
18. قال لكل الذي اجتمعوا في روضة المشتى: (لا تخافوا... لا تخافوا من اللي تشوفوه هالحين) صور سمعية وبصرية معنوية وهمية ذات بعد تخيلي شعوري نفسي رمزي، تهدف إلى بث الطمأنينة والراحة النفسية، وإزالة الالتباس من الخوف أو الفرح إلى الفرح بسبب الخوف من المطر –العذاب- مع بقاء مهمة المطر قائمة كتحذير من سلوك الطريق الخاطئ بدليل علامة الحذف بين لا تخافوا... لا تخافوا، مع الإشارة الضمنية إلى الآيات القرآنية التي ورد فيها المطر كرمز للغضب والعقاب ولاسيما قصة سيدنا نوح عليه السلام.
19. وحين خيم الصمت! صورة تعبيرية تجريدية تشخيصية، ذات بعد تخيلي نفسي وهمي، جاءت كرد فعل على تحذيرات متعب الهذال.
20. وقد امتلئ الناس كلهم بالخوف والانتظار، نفس ما قبلها تماماً.
21. جاء صوته مرة أخرى: (هذا هو آخر الخير) صورة صوتية سمعية بصرية ذات بعد رمزي نفسي شعوري تهدف إلى التحذير من الانحراف عن طريق الحق، إذا بقي هؤلاء الأجانب ولم يطردوهم.
22. دق الأرض بعصاه: صورة بصرية سمعية معنوية ذات بعد تخيلي شعوري نفسي روحي، تهدف إلى إظهار نعمة الله على عباده من البعد الاستعماري لعصى سيدنا موسى عليه السلام عندما ضرب الأرض فانبجست منها اثنتا عشرة عيناً فشرب منها القوم بعد العطش، بالإضافة إلى المعنى الاستعماري من قصة سيدنا موسى عليه السلام عندما لقفت ما اعتقد السحرة من تحول حبالهم إلى حية تسعى، فآمن به السحرة، وترتبط هذه الصور بالصورة الأخيرة لمتعب الهذال وبعد ترك موسى لأرض مصر مع بني إسرائيل، وهي إشارة استباقية للصورة القادمة، وهي:

23. نظر إلى الجميع نظرة قاسية... هدر صوته من جديد: (الخوف من الجايات) وهذه الصورة تكملة لقصة سيدنا موسى عليه السلام، عندما ذهب لمقابلة صاحب العزة والجلالة، وبعد أن عاد وجد قومه يعبدون العجل، وهذه الإشارة الرمزية تحذير لأهل روضة المشتى من القادم.

لقد فصلنا القول في الصور كي نظهر حجم الصور المتحركة في المكان في اللحظة الزمنية الكبرى التي لا تتجاوز الثوان المعدودة، وقلنا إن ثبات الزمن هنا نسبي لأن الزمن في هذه اللحظة الكبرى قد تحرك خمس مرات على عدد حالات القطع، وفي كل مرة بما لا يتجاوز الجزء من الثانية، وتمت الأولى: قبل (قال لكل الذين...) وأفاد القطع هنا تحرك الزمن وشد انتباه المجتمعين. والثانية: قبل وأثناء (خيم الصمت) وأفاد القطع إعطاء اللغة القوة التحذيرية اللازمة وإظهار خطر التراجع عن المبدأ، والثالثة: قبل (تراجع قليلاً إلى الوراء)، وأفاد القطع هنا التمهيد لقرب الوداع، والتشديد على ثبات المبدأ عندما لمس لديهم التردد والخوف وعدم إجابته على أقواله. والرابعة: قبل (وحين تراجع الناس)، وقدم القطع هنا وظيفة الإعلام عن انتهاء اللقاء والعودة من حيث آتى. والخامسة: قبل، أثناء حديثه للناس، والقطع هنا أفاد مزامنة تواجد متعب الهذال وحديثه للناس مع اندفاع فواز للإمساك به والحديث معه، فتطلبت هذه المزامنة القطع وإعادة ترتيب الأحداث أو الصور على الخط النظمي للقص.

وتجدر الإشارة إلى أن كل قطع يعني أن الزمن قد تحرك للأمام –استباق- أو الخلف –استرجاع-. ولكن القطع في المونتاج السابق كان لا يتجاوز اللحظة ومن ثم الاستمرار، مما يعني عدم إحساس شخصيات "روضة المشتى" بأي حركة للزمن.

الصورة الكلية لهذا المشهد البانورامي، الدرامي، النفسي، المضاعف، المقدم عن طريق حلم يقظة جماعية، وبأسلوب المنولوج الداخلي غير المباشر، هي صورة تخيلية وهمية بنيت بأسلوب تبادل المداركات لصفاتها، حيث كسرت الحواجز المادية بين الحياة والموت، فتساوت الحياة مع الموت فأصبح كل منهما يعبر عن الآخر، فمتعب الهذال الذي أصبح في عداد الموتى وأهل "روضة المشتى" الذين يعيشون بين الحياة والموت، بسبب الكم الهائل من الأمطار التي هطلت عليهم، التقت أرواحهم

بروح متعب الهذال في موقع ما من مواقع الأرض والسماء، وكأن هذا الالتقاء بين الأرواح كان لقاء ندامة وحسرة من أهل "روضة المشتى" و"وادي العيـون" عنـدما شاهدوا الموت بأم أعينهم بعد ساعات متواصلة من المطر الغزير وبسبب تـرحيلهم من أرضهم، ندموا لأنهم لم يستمعوا إلى نصائح متعب الهذال والوقوف إلى جانبـه في مقاومة الأمريكيين الذين جاءوا لهدم الحياة وبناء الموت، ولهذا كـان غاضـباً وقاسياً ومنذراً ومحذراً، ورؤوفاً رحيماً في الوقت ذاته، فتراءى لهم تارة بـصورة نوح الذي طلب من ربه أن لا يبقي على الأرض دياراً وما فواز إلى صورة لابـن نوح الذي لم يسمع منه، وعندما شارف على الغرق والموت حاول التـشبث بأبيـه، ولكن لات ساعة مندم، فغرق ومات، وهكذا كان يتراءى لهم متعب الهذال بـصورة نوح الذي دعا على قومه بالغرق.

وتارة أخرى كانوا يرونه بصورة المسيح يمشي على الماء، ويبدو غاضـباً منهم؛ لأنهم بعدم اتباعه كأنهم حاولوا قتله أو صلبه أو نفيه عندما سجن عند السلطان أو الشيخ خريبط ولم يفعلوا له شيئاً، لا بل تآمر بعضهم عليه، ولذلك ها هو حي لم يمت يعيش في إحدى السماوات العليا، ظهر لهم وشاهدوه (مع التماعة البرق التـي شقّت السماء) وها هو يمشي على الماء (أو كأنه في وسط الماء). وها هو قد دعـا عليهم وقد لبى الله دعاءه. وللنظر إلى هذه الصورة المونتاجية في الـنص لمفـردة (لبدا) التي تبدو قراءتها شاذة في النص. فهي كلمة منحوتة من ثلاث كلمات (لب) – لبنى –(د)- دعائه- (ا) الله، فتصبح (لبى دعاءه الله) على التقـديم والتـأخير، أي اختاره إلى جواره حياً لا يموت.

وتارة ثالثة رأوه بصورة موسى عليه السلام وعصاه في يده، يهش بها على غنمـه، وقارع بها فرعون وسحرته والبحر فيفتح الطريق فيها، ويتجاوزه مع بني إسـرائيل ويغرق –بقدرة الله- فرعون وجنوده به،وكأن متعب الهذال يريد أن يغرقهم في هذا الوادي. أو يضرب بعصاه الصخر، فيتشقق، فيخرج منه الماء والحياة والنعيم، التي حاول متعب الهذال الحفاظ عليها فلم يستمع إليه أحد.

لا بل هم مثل قوم موسى عليه السلام عندما تركهم لمقابلة ربه (سبحانه وتعالى) فعاد إليهم ووجدهم يعبدون العجل من دون الله، وها هم قوم متعب الهذال عندما تـركهم

لجمع المال والرجال ومقاومة الغرباء المحتلين، وعاد إليهم وإذا بهم قد قبلوا المـال بدل الأرض والكرامة، إن هذا البناء الرمزي الدرامي النفسي المعقد قد استعمل كافة مقومات الرمز الديني، فجاء البناء بواسطة تقنية الحلم لخلق الدراما النفسية "وهنـا يقول المعجم: هذه الدراما هي وسيلة للتعرف على الاضطرابات النفسية وعلاجهـا، وهي تعتمد على أحوال المعاناة والنزاعات لدى المريض علـى شـكل عـروض مسرحية مرتجلة يكون فيها الطبيب والمرضى ممثلين من الصنف النشيط... ولكـن لا يعني الأمر أن هناك دراما نفسية نقية، فعلى الغالب تطرح من خلالها هـواجس أخرى كالاغتراب والإحباط. ومن الاغتراب في الفن يمكن الكلام فـي حـالتين... عندما يغترب الخالق الفني عن المجتمع بصورة مبرمجة أو حين يعكس فقط عمليات الاغتراب ساعياً إلى العثور على وصفات علاجية."[1]، مع أن عبد الرحمن ليس من الحالتين إلا أن له بناءه الخاص ونظرته الخاصة.

ومن أجل تجميع الأزمنة الثلاثة بكل أبعادها في لحظة الحاضر وتجميد هـذا الحاضر وتعليقه بسبب الخوف النفسي من حركة المكان بكل أبعادها لجأ منيف إلى الرموز الدينية[2]، واستطاع توظيفها: فنياً: من خلال حشد أكبر مجموعة من الصور ووضعها في بؤرة زمنية ثابتة، وأخذ المعنى منها من نـاحيتين:الأولـى: التطهيـر النفسي من الذنب، والثانية: التمسك بالمبادئ والقيم والدفاع عنهـا، كمـا لخـصتها الرسالات السماوية[3].

---

(1) وستاهيفنش، ليسواف، البحث عن شكل نقي في النص الإبداعي، ت: عدنان المبارك، موقع عدنان المبارك، 2006/05/27.

(2) يمكن القول إن ما كان عند شخصيات منيف، هو طاقة "خلاقة في أوجها، واعية ولا واعيـة، فـي وقـت واحد... وتسيطر بشكل واعٍ على زمام الصور التي عانت في المستودع (بئر الشعور) من تحـولات غيـر واعية" ويليك، ص91-92.

(3) انظر: وتار، محمد رياض، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، دراسة من منشورات موقع اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.

وعلى الرغم من وضوح تيار الوعي الذي جاء في النص عن طريق تقنية الحلم[1]، إلا أننا إذا تابعنا قول روبرت همفري السابق، الذي يعتبر أن المونتاج المكاني تقنية مساعدة لحصول تداعي الوعي، فإننا نجد ذلك في هذا الفصل من الرواية، فبعد القطع الخامس في المشهد المضاعف السابق نلتقي مباشرة مع هذه المناجاة الذاتية التي تتداعى من الذهن غير الواعي لفواز في مناجاة لوالده متعب الهذال: "...تمنى في تلك اللحظة لو يرضى عنه، لو يمتلئ في عباءته. كان يريد أن يمسك عصاه أن يهزها، أن يقول له: (بعد غيابك يا أبي تركنا وادي العيون، هم الذين أجبرونا على أن نتركه. شعلان وحده الذي بقي.

ذهبنا يا أبي إلى الحدرة. أنت تعرف الحدرة وتعرف الناس هناك. وأمي، يا أبي لم تعد تتكلم... وإذا كان الكبار قد أذنبوا فنحن الصغار ما ذنبنا؟ أنا كبرت يا أبي،... انتظرناك في وادي العيون. انتظرنا عند البراميل، وعند الأسلاك"[2]. وكما هو واضح، فإن هذه المناجاة هي جزء من تلك اللحظة الكبرى، وأسلوبها الداخلي يتضح فيه توقف الزمن أثناء التداعي؛ لأن زمن تداعيها جاء جزءاً من اللحظة الكبرى، ولكن المزامنة تطلبت وضعها في الأخير[3]، إن لم تكن رحمة بالكبار، فرحمة من أجل الصغار والنساء والمرضى.

ويمكن القول إن تحليل منيف للحظة الكبرى، ووصف أحداثها المتزامنة، وأسلوب تركيبها قاده إلى "تركيز أشد على نوعية اللحظة لا على ارتباطها بالتجارب المتزامنة"[4]. وذلك من أجل إظهار أهمية اللحظة وتوقف زمنها عن الحركة.

ب. الإحساس النفسي بثقل الزمن وتوقفه:

عمد منيف –أحياناً- إلى التصوير النفسي الذي يظهر ثقل الزمن، والإحساس الداخلي بثباته وعدم حركته. فتتبع مسيرة شعور الشخصية الذي يعطي للزمن النفسي

---

(1) للاطلاع على تقنيات استعمال الظل في الفنون الإنسانية، انظر: تاركومسكي، أندريه، ت: أمين صالح، موقع القصة العراقية، 2006/06/28.

(2) مدن الملح (التيه)، ص153.

(3) للاطلاع على معلومات أوسع عن المزامنة، انظر: قاسم، ص50.

(4) ويست، ص40.

الأولية على الزمن العادي، والعاطفة على العقل[1]. مما يعني –نفسياً- توقف زمن "ساعة الحائط لتدق ساعة القلب ولتنتقل تدريجياً من الاتساع إلى الانحسار فالفناء فالبقاء؛"[2]. أي أن الزمن العادي يبقى في حالة فناء –تجمد- مما يساعد على الإحساس بحركية المكان وثبات الزمان. ومن هذا المنطلق استطاع منيف أن يثبت الزمن –نسبياً- باعتباره "يعبّر عن داخلية المرء التي لها مضمونها القومي"[3]، لاسيما أن التصوير النفسي يعبر –أحياناً- عن انفعال مأساوي يمثل زمناً "يرتبط بالإدراك النفسي، أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسي، وأسلوب تقديم الأشياء هو الوصف، والزمن هو السرد"[4]. ويأتي الاعتماد على الزمن النفسي لما يحمل في داخله من وقائع عايشتها الشخصية في الماضي، مما يجعلها "متأثرة بأفعال مسبوقة بالزمان وتتحد معه"[5]، فيحدث عندئذٍ الإيقاف النفسي للزمن، لعدم انسجام الشخصية مع الواقع، الذي ينتج عنه القلق والخلل في توازن الشخصية، وهنا يصبح الزمن "هو مادة الحياة السيكولوجية نفسها"[6]، وتصبح الأشياء المتحركة في المكان "هي رفات الزمن وبقاياه"[7]؛ مما يجعل الشخصية تنظر إلى هذا الرفات على أنه مجموعة من "الإشارات والرموز والصور"[8]؛ وبذلك يحمل المكان دلالة رمزية، لا يكون الرمز

---

(1) انظر: دويجا نسكي، علم الأحياء ومعنى الحياة، (الوعي بالذات والوعي بالموت)، ت: موقع أركاماني، مجلة الآثار الأنثوربولوجيا السودانية، صفحة كوش، موقع أركاماني، 2006/08/26.

(2) شريم، جوزيف ميشال، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1984، ص31.

(3) هيغل: فن الشعر، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1981، ص130.

(4) قاسم، ص102.

(5) بدوي، عبد الرحمن، الزمان الوجودي، دار المعارف المصرية، ط2، القاهرة، 1955، ص21.

(6) كاريل، ص190.

(7) بوتور، ص55.

(8) أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب (3)، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، 1971، ص55.

فيها "صورة فحسب، إنما هو تعدد المعاني نفسها"[1]، فتصبح الرواية "كالموسيقى هي انفتاح مطلق، والزمان هو الشخصية فيها في كثير من الأحيان"[2].

وقد يكون الإحساس النفسي بتوقف الزمن ناتجاً عن إحساس مماثل بالمكان، إذ إن الاستلاب "المكاني يؤدي بدوره إلى آخر زماني، فالزمن الذي يمر غير محسوب في الزمن الفعلي"[3]، فهو "زمن عدمي في المستوى الفردي،إنه زمن يحمل في جوفه بذرة المأساة"[4]. ومن الزمن العدمي وغير المحسوب في الزمن الفعلي، الذي يصبح رفاتاً كشيء متحرك في المكان، له إشارته ورموزه وصوره ما نجده عند منيف في رواية النهايات: "فحين يبدأ النبع يتراخى والساقية تضمر، ثم تجف في نهايتها يصبح المجرى مثل حية ماتت لتوها، وبدأت تتخلى عن قشرتها. وفي هذه الأوقات تبدأ الأشجار بالذبول، ثم الجفاف. كانت أشجار المشمش أول الأشجار التي تموت، ثم تبدأ بعض الأشجار الأخرى. وتبور مواسم الجوز والزيتون، وتصبح الطيبة كالحة قبيحة ويغلب عليها لون الصفرة.

ومن ناحية الجنوب، بدل الفقع والكماء والحميض والأنواع الكثيرة من الفطر، تبدأ عواصف الرمال تهب لتغطي كل شيء، تخيم على سماء الطيبة موجة من الغبار الممرض، وتتكاثر أفواج الذباب والغربان على الفطائس وعلى بقايا البراز، وتتحول الأصوات إلى دوي مكتوم ينذر بشؤم ما. وفي هذه السنين لا بد أن يموت عدد كبير من الناس: ولا بد أن تحصل أشياء لم يقدرها الكثيرون! لا تقتصر هذه الحالة على البشر، إذ تمتد إلى الحيوانات والطيور فالحيوانات التي كانت تملأ منطقة شاسعة حول الطيبة وتسرح بلا مبالاة ورخاوة، وتقضي جزءاً من نهاراتها في سكينة أقرب إلى الدعة من الشبع والامتلاء، لا تلبث أن تتحول إلى حيوانات نزقة شديدة الجفلة كثيرة الحركة، بحثاً عن شيء تأكله، ثم تتحول إلى الشراسة والعناد، فتبدو هائجة ويمكن أن تتصرف بجموح يصل درجة الأذى، وأخيراً

(1) بارت، ص91.

(2) أليبرس، دينه ماريل، تاريخ الرواية الحديثة، ت: جورج سالم، مكتبة الفكر العربي، 1967، ص263.

(3) حجازي، نهى، صراح المرأة مع السلطة الاجتماعية، مجلة الوحدة، الرباط، ع61، 1989، ص214.

(4) سعموم، ميلودي، العدوى بين الرمز والإشارة، مجلة الآداب، عدد1، بيروت، 1979، ص61.

يضربها الهزال والمرض، وفي هذه الحالة يتراكض أصحابها بعصبية لكي يتخلصوا منها بالذبح أو البيع... فإن جنون الطيبة... يظهر في سنوات الجفاف... إنه جنون الصيد... ربما كان الدافع إلى ذلك كله الرغبة في الانتقام من عدو ما."[1].

ولنبدأ من نهاية النص، التي تشير إلى احتمالية: أن رد الفعل عند أهل (الطيبة) على الأحداث التي يمر بها المكان الذي يقطنونه هو بدافع الانتقام من عدو ما. فمن هو هذا العدو؟ أليس هو الزمن مجسداً بالحدث "الذي هو تمثيل للشخصية"[2].

إذ تمتزج في هذا النص كما يقول ياغي في سياق مختلف: "الأبعاد الحياتية امتزاجاً عجيباً دقيقاً وتزول الحواجز بين الأماكن وبين الأشخاص بل وبين الأزمنة، ولكنه خاضع لقوانين الطبيعة البشرية والنواميس الاجتماعية"[3]. ومن هنا نجد أن عبد الرحمن منيف قد جسد الزمن –في هذا النص وربما في الرواية كلها- بصورة تقارب –أو ربما تطابق- رؤية (رينه ماريل) السابقة، التي يرى فيها أن الزمن هو الشخصية. وهذه الشخصية هي جزء من مكونات (الطيبة)، وقد تحولت إلى رفات تبدو عناصره موزعة في كل تركيبة من تراكيب (الطيبة)، من الماء إلى اليابسة، ومن الإنسان إلى الحيوان، أما كيف استطاع منيف أن يحول الزمن من مغير للمكان إلى عنصر من عناصره، يتحرك بحركته، فهذا يعود إلى قدرته على الإفادة المثلى من قوانين اللغة، فعلى امتداد النص السابق لم يسمح منيف للحدث أن يتحرك في الزمن نهائياً، فقد جمد الزمن في الحدث على نحو لا يستطيع معه التقدم إلى الأمام أو العودة إلى الخلف[4]، فجمده في صيغة الحاضر المنقطع من خلال استعماله لصيغة المضارع المنقطع، وفي الحالات القليلة جداً التي استعمل فيها صيغة

---

(1) منيف، عبد الرحمن، النهايات، ط11، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت، الدار البيضاء، 2004، ص27-28.

(2) جيمس، هنري، نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث، مجموعة مؤلفين، ت: أنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1975، ص23.

(3) ياغي، عبد الرحمن، الجهود الروائية، دار العودة، بيروت، 1972، ص192.

(4) فقد أصبح الفعل بصورة (ضمنية) حدثاً خالياً من الزمن، فمثلاً: ينذر (ترادف) (نُذر)، ينذِر ترادف نُذر أو نَذر، وربما تطابقها في المعنى.

الماضي كان يتبعها بما يفيد مضارعتها: (مثل حية ماتت لتوها) و(كانت أشـجار... التي تموت) و(كانت تملأ)، وحتى الفعل المضارع الذي قد يفهم منه الاسـتمرارية، كان مباشرة يتبعه بقطع لهذه الاستمرارية (تبدأ الأشجار بالذبول ثم الجفاف) وثم هنا تفيد الترتيب وانقطاع الفعل السابق، فقد كان بمقدرة منيف أن يجعـل الفعـل يفيـد الاستمرارية أو العودة إلى الماضي إلا أنه قصد إلى تجميد الزمن داخـل الحـدث، فكان بإمكانه مثلاً أن يقول: (فالحيوانات التي كانت في منطقة شاسعة) بـدلاً مـن (...التي كانت تملأ منطقة شاسعة) إذ إن مفردة شاسعة تدل على كثرة الحيوانـات. ولكنه أراد للحدث ألا يعود إلى الوراء[1].

وعلى ضوء ذلك هل يمكننا القول إن منيفاً قد استعمل أسـلوباً جديـداً فـي المونتاج المكاني، ألا وهو أسلوب جديد للقطع المونتاجي كطريقة في تجميد الزمن. وقد يتساءل البعض، كيف يفيد استعمال الفعل المضارع الانقطاع؟ فبالإضافة إلى ما أشرنا إليه سابقاً، نرى أن الفضاء العام للنص، والسياق التركيبي للجمل يفيـد هـذا النوع من الانقطاع، إذ إن "الكلمة لا معنى ولا قيمة لها إذا أخـذت منعزلـة عـن السياق"[2]. ومن هنا نرى أن منيفاً يتوافق مع القول القائل إن السرد: هو اللغة التي تتقدم دون مقدمات، وتسير دون توقعات، وتتوقف دون نهايات"[3]. وقبـل تحليـل الصورة الكلية لهذا النص، تجدر الإشارة إلى ملاحظة جد مهمة، إلا وهي أن هـذه الرواية، تمثل امتداداً طبيعياً لروايات عبد الرحمن منيـف التـي سـبقتها، وعمقـاً للروايات التي جاءت بعدها، سواء أكان ذلك من حيث المضمون (القومي الإنساني)، أو من حيث الشكل والأسلوب الذي يمتاز بحشد أكبر قدر ممكن من الـصور فـي بؤرة مركزية واحدة، وكل صورة منها تتعلق برمز من الرموز الذي يفضي بمعنى خاص، يصب في النهاية في المضمون القومي الإنساني الذي تبناه منيف، ومن هنا

---

(1) انظر: تحليلياً قيماً لمثل هذه المقاطع وغيرها، الشوابكة، السرد المؤطر، ص45-55.

(2) بشر، كمال، دراسات في علم اللغة، دار المعارف، مصر، القاهرة، 1969، ص173.

(3) أبو ناصر، موريس، إشارات اللغة ودلالة الكلام، دار العودة، بيروت، 1990، ص174.

يمكن القول إن روايات منيف تلتقي في قول وليم الخازن، من خلال كونها (استمراراً) في انقطاع، و(اختلافاً) في تشابه"[1].

والصورة الكلية لهذا النص تقدم مشهداً مضاعفاً عن طريق المنولوج الداخلي غير المباشر، ويقدم الوعي بصورة غير مباشرة أيضاً، وإن كنا نلمح فيه بعض عناصر تيار الوعي، ولاسيما التداعي الذهني لذاكرة أبناء الطيبة، ويقوم المؤلف واسع المعرفة برواية هذا التداعي الذهني بلغته الخاصة "هذا جزء مما تعنيه الطيبة في ذاكرة أبنائها"[2]. وفي هذا المشهد المضاعف يحشد منيف عدداً كبيراً جداً من الصور التي تعبر عن صراع درامي بين الحياة والموت.

ولعل هذه الصور ومضامينها تنسجم مع عنوان الرواية، إذ بدأ المونتاج به، مستخدماً وسيلة الحذف، فمفردة النهايات تدل على تركيب نحوي حذف جزء منه، وهذا المحذوف يدال حذفه على بقاء النهايات في الرواية مجهولة، فمن الممكن أن نقدر المحذوف على أنه خبر، ونعيد المحذوف بتقدير توقعي منا، على ضوء قراءة الرواية، فيمكن القول: النهايات المظلمة أو النهايات سعيدة، أو النهايات مفتوحة. ويمكن تقديرها بتراكيب لغوية أخرى، مثل: ما النهايات أو كيف كانت النهايات، أو النهايات مستمرة، طبعاً كل تركيب لغوي له معناه الخاص به. والمهم هو ما يهدف إليه الكاتب من وراء الحذف، ونعتقد أن منيفاً قد أبقى نهايات الصراع مفتوحة على كل الاحتمالات، وهذا يعني أن الصراع بين الحياة والموت صراع مستمر، ذو أبعاد متعددة، لا يستطيع أي بعد منها أن يحسمه لهذا الطرف أو ذاك، حتى وإن انتهت بعض الصور بانتصار الموت على الحياة، انتصاراً ظاهرياً لا باطنياً، كما نلمح ذلك من الصور (يصبح المجرى مثل حية ماتت لتوها) لنلاحظ هنا أن استعمال أداة التشبيه يعني أن المشابهة ليست تامة، والجزء المأخوذ من المشابهة يتعادل فيه طرفا الصراع، الموت والحياة، فالموت يحصل من الصراع على جفاف الساقية، وليس المصدر (النبع)، والحياة تأخذ أداة جديدة تدخلها في الصراع ألا وهي عظام الحية، فمن يدوس عليها قد يتسمم ويموت، وهذا يعني أن هناك رجحان للموت، ولكنه ليس

---

(1) الخازن، وليم، (البيان النقدي)، المجلة التربوية، المركز التربوي للبحوث والإنماء، ع21، 1986، ص38.

(2) النهايات، ص27.

موتاً للحياة، وكان من الممكن أن يكون انتصاراً كاملاً في بعد من أبعاد الصراع لو أن الصياغة اللغوية للتشبيه جاءت على هذا النحو: (والمجرى حية ماتت وتخلت عن قشرتها)، وهذا يعني أن الجفاف قد أصاب رأس النبع، ومن أجل إبعاد الجفاف عـن رأس النبع فقد جاء التركيب كما هو في النص، وأكد معنى استمرار الصراع بعبارة (ثم تجفُ في نهايتها)، فالجفاف لم يصل إلا إلى نهاية الساقية من ناحية، وحتى هذه لم يستخدم لها الفعل (جفت) وإنما قال (تجف)، وهذا يعني أن انتصار المـوت لـم يتحقق كلياً على هذا الجزء من الساقية، وكما أشرنا إلى ذلك سابقاً. ولا يمكن فهـم المضمون الرمزي لكافة هذه الصور إلا بربطها مع أجزاء الرواية الأخرى، فبسبب من رجحان كفة الموت على الحياة، إن عملية الاستباق التي يجيدها منيـف، كفيلـة بالإجابة عن هذا السؤال، وعلى لسان بطل الرواية عساف المجنون –مجازاً- "وإذا ظلت الحكومة تكذب سنة بعد سنة ولا تبني السد، فتأكدوا أن أهل الطيبة سـيموتون عن بكرة أبيهم، أنا متأكد من ذلك، فهـل يـستطيع ابـن حـرة أن يقتـل البـشر والطيور؟"(1). وهل هي الحكومة المسؤولة فقط؟ لا معها الغرباء الذين حاولوا تغيير قيم وعادات أهل الطيبة: "وما عدا تلك الفئة الصغيرة التي جاءت من مكـان بعيـد واختارت الطيبة سكناً لها. وظلت تعمل وتتصرف بروح الغرباء وخوفهم، رغم مـا قدّم لها أهل الطيبة"(2). فأبعاد الصراع يمكن تحديدها: بـين الإنـسان والطبيعـة، والمجتمع وحكومته، والغرباء –القوى الرأسمالية والاستعمارية- والمجتمع، وبـين حكمة الشيوخ والمسنين من ناحية وأبناء الطيبة الذين هاجروا إلى المدينة، ولم يحسم أي من هذه الصراعات وإن كان هناك رجحان ليس في صالح أبناء الطيبة.والبعـد الجديد الذي أدخله منيف في هذه الرواية هو الصراع الحضاري بين القيم والعادات والمبادئ تمثل الحياة العربية وعبر عنها كل من عساف والمسنين، والقيم والعادات المستوردة إلى المجتمع وعبر عنها الغرباء وأبناء القرية الذين هاجروا إلى المدينـة ومعهم الحكومة. الحكومة التي تماطل ببناء السد، والسد هنا رمز لمجموعة معاني، منها العمل على النهوض الاقتصادي، ومنها منع دخول العادات التقاليد الغربية التي

---

(1) النهايات، ص50.

(2) النهايات، ص55.

تؤدي إلى الاستلاب الحضاري، ومنها بناء القوة العسكرية القادرة على الدفاع عن الطيبة وغيرها. وغير ذلك. صحيح أن عساف الذي يرمز إلى محاربة الظلم والفقر قد مات ودفن، ولكن الجموع المشيعة دبت فيها الحياة فمنها من ذهب إلى المدينة للمطالبة بالحقوق، ومنها من حمل السلاح لمقاومة الحكومة والقوى التي شقت الطرقات في الصحراء لنهب خيرات النفط والمعادن الأخرى، فالمختار ذهب إلى الجبال معلناً الثورة، فالصراع مستمر، ولكن أدواته وأساليبه متغيرة من مرحلة إلى الأخرى، ومن هنا نجد أن منيفاً قد جمد الزمن في المشاهد المضاعفة السابقة، لم يجعله يتقدم أو يتراجع؛ لأن تقدمه يعني انتصاراً للفناء على الحياة، وتراجعه إلى الخلف يعني العودة إلى بداية الصراع. وللاطلاع على الثقل النفسي للزمن في هذه الرواية أجدني مضطراً لتقديم مشهد طويل مضاعف يعج فيه المكان بالحركة وتتوقف فيه حركة الزمن لا على أساس الواقع الحقيقي، وإنما في الواقع النفسي لمن عايشوا هذه اللحظات الزمنية القاسية، إذ إن كل ثانية كانت تعادل دهراً من الزمن: "فلم تمض ساعة حتى جنت الدنيا: هبت ريح قوية عاصفة غيرت كل شيء. كانت الزوابع تدفع الكثبان الرملية وتسفها كما تفعل الرياح بالأمواج، فتتدحرج الرمال بسرعة كما لو أنها كتل من القطن الهش أو بقايا أوراق محترقة، حتى أن الإنسان ما أن يستدير قليلاً يتقي هذا الجنون المفاجئ حتى يمتلئ حلقه وتمتلئ عيناه بذلك الجمر الصغير الناعم، وكأنه سقط من نار لا تعرف التوقف أو الانطفاء... انتظار الموت في هذه الصحراء أصعب من الموت آلاف المرات. فالموت هنا لا يأتي فجأة، ولا يأتي متنكراً، ولا يأتي بسرعة ويقضي على كل شيء، وإنما يكشر عن أنيابه في البداية ثم يقف على شبابيك السيارات... وبين انتظار وانتظار يموت الإنسان يموت ألف مرة، يفقد الثقة تتلاشى إرادته يسقط، ينهض، يترنح، يمتلئ حلقة بأدعية خائفة لا يعرف كيف أتت، يصرخ دون صوت، ينظر في وجوه الآخرين ليرى وجهه، يتذكر، يقاوم، ينهار، يسقط. يموت مرة أخرى، ينهض من الموت... يفقد القدرة على ابتلاع الماء، يتحول الماء إلى ملح، يتحول الزبد إلى زبد، يريد أن يصرخ، أن يموت تماماً، يريد أن تنشقّ الأرض فجأة وتبتلعه، يريد ماء، ظلاً، وينظر!.

حتى الزمن في الصحراء يكتسب معنى آخر، يتحول إلـى ذرات صـغيرة، الثانية والدقيقة هي كل الزمن، ثم يبدأ الزمن بالتفتت إلى ما لا نهاية، كالصحراء بلا نهاية، ويطبق كالخيط المبلول القاسي، يشد دون توقف على الرقبة، يحزها دون أن يقطعها أو أن يبقيها، ويظل هكذا موتاً مؤكداً منتظراً ساخراً مؤجلاً فيحس الإنـسان بالاختناق، وتتصاعد ضربات القلب، وترتفع درجات الحرارة، ويتحول لون الوجوه إلى الزرقة، ولا يستطيع الواحد أن ينظر إلى الآخر خوف الانفجار أو العويل."[1].

نفس الأسلوب الذي أشرنا إليه حول استخدام الفعل المضارع المنقطع، لقـد حطـم منيف حتى قواعد السرد التي تعارف عليها الباحثون والدارسون، الذين يـرون أن الوصف يوقف السرد أو يبطئه، وإذا كان ذلك صحيحاً فما هو النص السابق، هـل هو وصف، فإذا كان وصفاً، فماذا نسمي هذه الـسرعة –علـى سـبيل المثـال لا الحصر-: (يعربد، يصرخ، يلطم الوجوه، يسف حفنة من التراب) هذه حركة سريعة جداً جداً للسرد والوصف معاً، ولنلاحظ السرعات الفائقة جداً (يموت ألف مرة يفقـد الثقة، تتلاشى إرادته، يسقط، ينهض، يترنح، يمتلئ حلقه، يصرخ دون صوت، ينظر في الوجوه ليرى وجهه، يتذكر، يقاوم، ينهار، يسقط، يموت... ينهض... يتأمـل... يلامس... يملأ...)، لقد عبر منيف عن ذلك عندما قال: (حتى الزمن في الـصحراء يكتسب معنى آخر، يتحول إلى ذرات صغيرة، الثانية، والدقيقة هي كل الزمن، ثـم يبدأ ذلك الزمن بالتفتت إلى ما لا نهاية، كالصحراء بلا نهاية).

فمنيف لم يكتفِ بإلغاء عنصر الزمن وتحويلـه ذرات مـن الرمـل، وإنمـا استعمل وسيلتي الحذف والقطع في أقل من سطر واحد أكثر من خمس مرات ودون أن يستعمل أداة ربط واحدة للإشارة إلى الحذف أو القطع (يتذكر، يقـاوم...) ولقـد استعمل القطع والحذف في ستة أسطر أكثر من ثماني عشرة مرة، ودون أن يستعمل أدوات الربط قبل وبعد أي من حالات القطع والحذف السابقة، وهذا تعبير عن عمق المأساة الدرامية، ويمكن القول إن هذا الأسلوب شعري يعبر عن الضغط الهائل الذي تتعرض له نفسية الإنسان، ونجد هذا الأسلوب الشعري –علـى سـبيل المثـال لا

---

(1) النهايات، ص93-94-95-96، كلما حاولنا اختصار المشهد المضاعف شعرنا أن اللوحة التصويرية ستبدو مشوهة، ومع ذلك اختصرنا، وللقارئ أن يعود إلى الرواية، ليرى جمالية اللوحة بصورة كاملة.

الحصر- عند السياب إذ يقول: "لها من فورة العذراء عطر يرتخي، يثب، يمـازح نفح ما نفح الحشيش، يسير مرتجفاً"[1]. ومنه أيضاً عند السياب: "يعد خوافق الأنسام، يحسب أنجم الليل، يعد حقائب الأطفال، يبكي كلما عادوا."[2].

فهل يمكننا القول إن المشهد المضاعف بكامله –الفصل كاملاً وليس الـنص المقتبس فقط- قد تمت صياغته بأسلوب شعري، فقد حذف منيف حـروف العطـف وأدوات الربط بين الكثير من تراكيبه اللغوية، ليفيد السرعة والحركة والتواصل بين صور المشهد المضاعف، وتركيزها في بؤرة زمنية واحدة غير قابلة للحركة ولـو لذرة من الذرات التي فتت الزمن إليها. فقد صور هذه الحادثـة –جنـون الـدنيا أو الصحراء- تصويراً رمزياً، يستمد قيمته الإيحائية من هذه التراكيب التي مكنته من تكثيف التعبير، وجعله أكثر قدرة على الإيحاء بالحالة الشعورية والنفسية التي كـان عليها الأشخاص السبعة وثامنهم عساف في رحلة الصيد وسط جنـون الـصحراء. فالحذف والقطع من أهم الوسائل المونتاجية التي استعملها منيف في تصفية الصورة من أي عوالق جانبية، ليتمكن من تكثيف دلالتها الإيحائية علـى الإحـساس بقيمـة المأساة النفسية التي يعاني منها هؤلاء الأشخاص السبعة (يريـد أن يـصرخ، أن يموت تماما). كأن منيفاً حاول أن ينقل غرابة الموقف وشدة ثقله على الـنفس مـن خلال وضع الكلمات في تراكيب لغوية غير تلك التراكيب المعروفة بها (فالموت... يكشر عن أنيابه... يقف على... يعربد... يـصرخ... يلطـم الوجـوه... يـسف حفنة...يمل من هذا المزاح يتراجع قليلاً...)، فالموت وحش يجول ويصول، متلذذاً بتعذيب فريسته، فمنيف أبى إلا أن يستخدم الاستعارة المكنية زيـادة فـي تـصوير لحظات فقدان الأمل بالموت أو الحياة، فالاستعارة المكنية هي أفـضل مـا يحقـق التجسيد لمنيف إضفاء صفات مادية على المعنويات (الموت... يكشر) –ولكي يغير من صفات هذه التراكيب عمد إلى وضعها في ظروف أكثر غرابة مـن الموقـف

---

(1) السياب، بدر شاكر، المجموعة الشعرية الكاملة، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، 1971، ص680.

(2) نفسه، ص154.

نفسه[1]- انتظار الموت وتمني أن يأتي بسرعة، أي أن هذه الشخصيات السبعة كانت تتمنى أن يتحرك الزمن، أن يتقدم ولو للحظة حتى تموت وتستريح، ولكن عبد الرحمن منيف فتت الزمن، لا بل طحنه ثم نثره فوق رصاص الصحراء الملتهب، وقال لهؤلاء السبعة اجمعوه، من وسط هذه العواصف الرملية كي تحصلوا على الموت سريعاً. إن هذا الاستعمال للصور الرمزية من قبل منيف قد جاء بسبب اعتمادها –الصور- على الوحدة النفسية التي تكون مليئة بالمفاجآت الإيحائية، والنفسية فيها لا تقوم على أساس تداعي الصور من حياة الشخصيات الثمانية –ركاب السيارتين وعساف- وإنما تعتمد على إثارة عنصر المفاجأة- من قبل المكان ومكوناته (الصحراء، الشمس الملتهبة، العواصف الرملية، الرياح السريعة، الصيادين)- عن طريق الانتقال السريع من صورة إلى أخرى، "إذ إن إثارة صور مختلفة، وتقريبها للذهن في وقت معاً من أسباب خلق حالة نفسية خاصة، تتولد من تراسل المشاعر المختلفة وذلك أنهم يقصدون إثارة عالم نفسي مستتر مجهول لا يمكن إلقاء الأضواء عليه إلا عن طريق الإيحاء وتراسل الحواس، والمشاعر، والصور"[2].

إذن المكان عند منيف –وفي صوره- لا يمكن إدراكه إلا من خلال صور حسية، ومن هنا جسد الموت بوحش، والزمن يرتبط بالإدراك النفسي، فلقد أدرك منيف أو شخصياته الثمانية أن الزمن يكتسب معنى آخر، هو تحوله إلى مدرك مادي (ذرات صغيرة)، لا ترى بالعين وإنما بالبصيرة، والموت لم يدرك أيضاً بالعين وإنما بالبصرة، فكان لا بد من استعمال الصور الإيحائية: "...الشمس... مثل حبل المشنقة..."[3]، أما الوضع النفسي: "والإنسان في لحظات اليأس المطلقة حين يوافق... على الموت فإنه يريده صاعقاً كاملاً نهائياً"[4]. فمنيف هنا ينقل لنا العاطفة

---

(1) انظر: للاطلاع على التركيب اللغوي الرمزي وصياغته: رتشاردز أ.أ.، مبادئ النقد الأدبي، ت: مصطفى بدوي، المؤسسة العامة للتأليف والطباعة والنشر، القاهرة، 1963، ص190.

(2) هلال، ص400، (يقصدون: المقصد بها أصحاب المدرسة الرمزية).

(3) النهايات، ص96.

(4) النهايات، ص97.

التي يريدنا أن نتعاطف معها، أن نتعاطف مع هـؤلاء الثمانيـة لا بـل يريـدنا أن نتعاطف مع قريته الفنية، من خلال تقديم الصور النفسية التي "تهتم بإثارة التجربـة أكثر من اهتمامها بتدرج العناصر الصورية تدرجاً برهانياً"[(1)]، لماذا؟ ليحل الترابط النفسي محل الترابط الموضوعي المبني على التسلسل الزمني؛ لأنه يرغب بتحويـل الزمن من مدرك معنوي إلى مادي (ويطبق كالخيط المبلول... ويظل هكـذا موتـاً مؤكداً منتظراً ساخراً مؤجلاً، فيحس الإنسان بالاختناق".

إن تقديم الصور الإيحائية بهذه الصيغ اللغوية (موتاً مؤكداً منتظـراً سـاخراً مؤجلاً) هو محاولة لصياغة فضاء روائي جدي غير مألوف من قبل، يهدف إلـى تكسير الزمن والقضاء عليه نهائياً لمصلحة حركة المكـان، ولاسـيما "أن الفـضاء الروائي، من المكونات الأخرى للسرد، لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهـو فـضاء لفظي بامتياز، إنه فضاء لا يوجد إلا من خلال الكلمات المطبوعة"[(2)].

وهذا الفضاء يتحقق من خلال ما مر معنا من الصور الإيحائية التي تنتقل من فضاء إلى فضاء على أساس الترابط النفسي الذي تتآزر صوره تآزراً إيحائياً يخلق في وجدان القارئ مناخاً شعورياً واحداً يقوم على الوحدة النفـسية التـي لا تهـتم بالأشياء المادية إلا بالقدر الذي تؤثر فيه نفسياً بمشاعر القارئ، وتوحي بقدرة منيف على التوجيه الدقيق لعناصر تجربته الروائية –العمل الروائي (النهايـات)- حتـى يمتزج في النهاية للإيحاء بالتجربة؟!

---

(1) أحمد، ص342.

(2) البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص27.

الخاتمة:

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على مدى استعمال أسلوب تيار الوعي في روايات منيف، ولكي تتوصل إلى نتائج مرضية فقد عادت إلى بعض دراسات علم النفس والدراسات الأدبية والنقدية، فكشفت عن عناصر ومفاهيم داخلة في تركيبة تيار الوعي، تجاوزتها الدراسات النقدية العربية، مما ولد ضبابية في استعمال المصطلح أثناء تطبيقه على الروايات والقصص العربية. ومن هذه المفاهيم ما هو داخل في تركيبة التداعي الذهني الحر، من مثل أنماط التفكير الذهني التي يستند عليها التداعي. مما أدى إلى الخلط –أحياناً- بين رواية تيار الوعي والرواية السيكولوجية، أضف إلى ذلك، أن التجاوز عن محتويات التداعي –أحياناً- أوجد خلطاً بين رواية تيار الوعي والروايات الأخرى.

كما تم تجاوز زمن التداعي وزمن محتويات التداعي، وزمن الرجع الذي يربط بين الزمنين السابقين من ناحية، وبين الزمن التاريخي أو المنطقي من ناحية أخرى. ولقد استعاض النقاد عن العلاقة التي تربط بين هذه الأزمنة وتفاعلها مع بعضها البعض، بمسمى الزمن النفسي، الذي ساده الغموض، وعدم وضوح مفاهيمه.

مما أدى إلى غموض مفهوم الزمن في رواية تيار الوعي. ولقد عادت هذه الدراسة إلى المفاهيم الزمنية الداخلة في تركيبة تيار الوعي، وكما حاولت تقديم تصورات لكل مفهوم من هذه المفاهيم، وبما ينسجم مع المفاهيم الزمنية الداخلة في تركيبة الرواية العربية. مما ساعد أيضاً على تقديم تعريف لزمن تيار الوعي تحت مسمى الزمن الطبقي المتراكب الذي تمت إضافته إلى تعريف (روبرت همفري) لتيار الوعي من قبل هذه الدراسة.

وعلى ضوء ما سبق استطاعت هذه الدراسة –نسبياً- الميز بين المصطلحات التي استعملت –أحياناً- كبدائل لمصطلح تيار الوعي، من مثل المنولوج الداخلي المباشر، والمناجاة، والتغيير المتواصل، ورواية الإحساس، ورواية الشعور، وعدت هذه الدراسة المنولوج والمناجاة أشكالاً تم صب التداعيات الذهنية فيها، إذا ما اشتملت على تيار وعي ضمن النتائج التي أشرنا إليها.

ومن هنا توصلت هذه الدراسة –باعتقاد الباحث- إلى نتائج مرضية حول استعمال منيف لتيار الوعي. إذ كشفت عن العلاقة التي تربط بين الكثافة الرمزية التي توافرت في روايات منيف وبين استعمال تيار الوعي.

ولهذا اتسمت روايات منيف بالعمق الفني، والابتعاد عن الغموض، ووضوح الدلالة الذي كان من أهم السمات البارزة عند منيف،لا سيما وأنه استهدف في رواياته القارئ العادي، فجمعت رواياته بين وضوح الدلالة والمستوى الفني الرفيع، مما ساهم في وصولها إلى مستوى الرواية العالمية الناضجة.

ثبت المصادر والمراجع

أ. المراجع العربية:

أولاً: المصادر:

القرآن الكريم.

ابن سينا، (د.ت)، **الإشارات والتنبيهات**، القسم الثاني، ت: نصر الـدين الطوسـي، تحقيق: سليمان دنيا، دار المعارف بمصر، ط2، القاهرة.

أرسطو طاليس، (1953)، **فن الشعر**، ترجمة وشرح الفارابي، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، طبعة القاهرة.

الجرجاني، عبد القاهر، (1954)، **أسرار البلاغة**، تحقيق: هـ.ريتر، مطبعة وزارة المعارف، استنابول.

الجرجاني، عبد القاهر (1331هـ)، **دلائل الإعجاز**، طبعة المنار، القاهرة.

محاورة فيدون (1982)، **(كتاب أفلاطون في الإسلام)**، نصوص حققها وعلق عليها: عبد الرحمن بدوي، دار الأندلس، ط3، بيروت، ط3.

منيف، عبد الرحمن (2003)، **مدن الملح، تقاسيم الليل والنهار**، المؤسسة العربيـة للدراسات والنشر، المركز الثقافي العربـي، ط10، ج3، بيـروت- الـدار البيضاء.

منيف، عبد الرحمن (2003)، **مدن الملح، التيـه**، المؤسـسة العربيـة للدراسـات والنشر، المركز الثقافي العربي، ط10، بيروت- الدار البيضاء.

منيف، عبد الرحمن، (2004)، **(الآن.. هنا) أو شرق المتوسـط مـرة أخـرى**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- المركز الثقافي للنشر والتوزيـع، ط5، بيروت- الدار البيضاء.

منيف، عبد الرحمن، (2004)، **النهايات**، المؤسسة العربيـة للدراسـات والنـشر، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، ط11، بيروت، الدار البيضاء.

منيف، عبد الرحمن، (2004)، **حين تركنا الجسر**، المؤسـسة العربيـة للدراسـات والنشر، المركز الثقافي العربي للنـشر والتوزيـع، ط8، بيـروت-الـدار البيضاء.

منيف، عبد الرحمن، (2004)، **سيرة مدينة**، تقديم مروان قصاب باشي، طبعة خاصة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت.

منيف، عبد الرحمن، (2004)، **شرق المتوسط**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت- الدار البيضاء.

منيف، عبد الرحمن، (2003)، **قصة حسب مجوسية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المركز الثقافي العربي، ط9، بيروت-الدار البيضاء.

منيف، عبد الرحمن، (2003)، **مدن الملح، بادية الظلمات**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المركز الثقافي العربي، ط10، بيروت، الدار البيضاء.

منيف، عبد الرحمن، (2003)، **مدن الملح، الأخدود**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، ج2، ط10، بيروت- الدار البيضاء.

منيف، عبد الرحمن، (2003)، **مدن الملح، المنبت**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، ط10، بيروت- الدار البيضاء.

منيف، عبد الرحمن، (2003)، **سباق المسافات الطويلة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، ط9، بيروت- الدار البيضاء.

منيف، عبد الرحمن، (2003)، **الأشجار واغتيال مرزوق**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، ط11، بيروت- الدار البيضاء.

همفري، روبرت، (1975)، **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ت: محمود الربيعي، ط2، دار المعارف، مصر.

ويست، بول، (1986)، **الرواية الحديثة الإنكليزية والفرنسية**، ج1، ترجمة: عبد الواحد محمد، ط11، الهيئة المصرية للكتاب، دار الشؤون الثقافية، القاهرة، بغداد.

ثانياً: المراجع:

إبراهيم، زكريا، (د.ت)، **مشكلة البنية**، دار مصر للطباعة، القاهرة.

إبراهيم، عبد الله، (د.ت)، **البناء الفني لرواية الحرب في العراق**، دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد.

ابن جلون، العربي، (1983)، **تيار الوعي في الأدب المغربي المعاصر (دراسات نقدية)**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

أبو أصبع، صالح، (1979)، **الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

أبو ديب، كمال، (1979)، **جدلية الخفاء والتجلي**، دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت.

أبو ناصر، موريس، (1990)، **إشارات اللغة ودلالة الكلام**، دار العودة، بيروت.

أحمد، محمد فتوح، (1978)، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، دار الفكر العربي، القاهرة.

أدونيس، (1971)، **الثابت والمتحول**، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب (3)، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت.

أسلن، مارتن، (1984)، **تشريح الدراما**، ت: يوسف عبد المسيح ثروت، مكتبة النهضة، ط2، بغداد.

إسماعيل، عز الدين، (1981)، **الشعر العربي المعاصر –قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية-**، ط3، دار العودة-دار الثقافة، بيروت.

أطيمش، محسن، (1982)، **دير الملاك –دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر**، دار الرشيد، بغداد.

البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، ط2، بيروت، 1981.

الجندي، درويش، (1957)، **الرمزية في الأدب العربية**، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر، ط1، القاهرة.

الحسيني، محمود، (1995)، **تيار الوعي في الرواية المصرية**، مطبوعات الرافعي، طنطا.

الحمداني، حميد، (1993)، **بنية النص السردي**، المركز الثقافي، بيروت.

الحنفي، عبد المنعم، (1975)، **موسوعة علم النفس والتحليل النفسي**، إنجليزي-عربي، ج1، مكتبة مدبولي، القاهرة.

الخضيري، بتول، (1996)، **كم بدت السماء قريبة!!**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت.

الراجحي، عبده، (1985)، **النحو العربي والدرس الحديث**، بحث في المنهج، القاهرة.

الربيعي، محمود، (1974)، **قراءة في روايات نجيب محفوظ**، دار المعارف بمصر، القاهرة.

ميرهوف، هانز، (1982)، **الزمن في الأدب** ت: أسعد رزق، مراجعة: العوضي الوكيل، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة-نيويورك.

السروجي، خالد، (2005)، **المجموعة القصصية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة كتاب الاتحاد، ط1، القاهرة.

السياب، بدر شاكر، (1971)، **المجموعة الشعرية الكاملة**، المجلد الأول، دار العودة، بيروت.

الشكلانيون الروس، (1982)، **نظرية المنهج الشكلي**، ت: إبراهيم الخطيب، الشركة العربية المغربية للناشرين، مؤسسة الأبحاث العربية، الدار البيضاء، بيروت.

الشمعة، خلدون، (1974)، **الشمس والعنقاء**، منشورات وزارة الإعلام، دمشق.

العاني، إبراهيم، (1993)، **الزمان في الفكر الإسلامي**، دار المنتخب العربي، الرباط.

العيسوي، عبد الرحمن محمد، (1982)، **اتجاهات جديدة في علم النفس الحديث**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت.

العيسى، ريما، وأبو غنيمة، حسان، (1983)، **الجانب الآخر للثقافة السينمائية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

الفيومي، إبراهيم، (2001)، **قراءات نقدية في الرواية العربية**، مؤسسة حمادة الجامعية للنشر والتوزيع، أربد.

القوصي، عبد العزيز، (1962)، **علم النفس، أسسه وتطبيقاته التربوية**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.

المحادين، عبد الحميد، (1999)، **التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

المحادين، عبد الحميد، (2001)، **جدلية المكان والزمان في الرواية الخليجية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

المحادين، عدنان، (1986)، **الصورة الشعرية عند السياب**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الآداب.

المسدي، عبد السلام، (1982)، **الأسلوبية والأسلوب**، الدار العربية للكتاب، ط2، تونس.

النعيمي، أحمد حمد، (2004)، **إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

أليبرس، دينه ماريل، (1967)، **تاريخ الرواية الحديثة**، ت: جورج سالم، مكتبة الفكر العربي.

أمين، أحمد، (1967)، **النقد الأدبي**، ط4، بيروت.

بارت، رولان، (1982)، **النقد البنيوي للحكاية**، ت: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت.

باشلار، غاستون، (1982)، **جدلية الزمن**، ت: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1.

باشلار، غاستون، (1980)، **جماليات المكان**، ت: غالبا الهلسا، دار الجاحظ للنشر، بغداد.

بحراوي، حسن، (1990)، **بنية الشكل الروائي**، المركـز الثقـافي العربـي، ط1، بيروت.

بحيري، سعيد حسن، (1997)، **علم لغة الـنص، المفـاهيم والاتجاهـات**، مكتبـة بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، القاهرة.

بدوي، عبد الرحمن، (1955)، **الزمان الوجودي**، دار المعـارف المـصرية، ط2، القاهرة.

بركة، بسام (1986)، اللغة والبنية الاجتماعية، **مجلة الفكر العربي المعاصر**، ع40، ص73.

برلاين، (1993)، **علم النفس المعرفي، الصراع، الإثارة، حب الاستطلاع**، برلايان، ت: كريمان بدير، عالم الكتب، بيروت، ص65-108. دافيدوف.

بروكس، كليفت وصاحبه، (1977)، **النقد الأدبي**، ت: صبحي محي الدين، وحـسام الخطيب، ج3، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.

بشر، كمال، (1969)، **دراسات في علم اللغة**، دار المعارف، مصر، القاهرة.

بوتور، ميشال، (1982)، **بحوث في الروايـة الجديـدة**، ت: فريـد أنطونيـوس، منشورات عويدات، ط2، باريس-بيروت.

بوجا، صلاح الدين، الشيء بين الوظيفة والرمز، المؤسـسة الجامعيـة للدراسـات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1994.

بيجه، جان، (1982)، **البنيوية**، ت: عارف منيمنة وبشير أوبري، منـشورات دار عويدات، ط3، بيروت، باريس.

تشيترين، أ.ف، (1982)، **الأفكار والأسلوب**، ت: حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

توماشفسكي، (1982)، **(نظرية الأغراض)**، ضمن نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ت: إبراهيم الخطيـب، الـشركة المغربيـة للناشـرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، الرباط-بيروت.

تيمور، محمود، (1971)، **القصة في الأدب العربي**، مطبعة الآداب، الحلمية.

تيمور، محمود، (د.ت)، **دراسات في القـصة والمـسرح**، دار الكتبـة، المطبعـة النموذجية، القاهرة.

جرامون، روبير لافون، (1977)، **السينما المعاصرة**، (قـضايا الـساعة 6)، ت: موسى بدوي، الناشر للطبعة العربية: شركة ترادكسم.

جرييه، ألان، (د.ت)، **نحو رواية جديدة**، ت: إبـراهيم مـصطفى إبـراهيم، دار المعارف بمصر، القاهرة.

جعفر نوري، (1971)، **اللغة والفكر**، مكتبة التومي، الرباط.

جلال، سعد، (1985)، **المرجع في علم النفس**، مكتبة المعارف الحديثة-دار الفكـر العربي، الإسكندرية-القاهرة.

جنكيز، إيردل، (د.ت)، **الفن والحياة**، ت: أحمد محمود بدوي، القاهرة.

جيمس، ر.أ. سلوت، (1986)، **صناعة الأدب**، ت: هاشم الهنداوي، بغداد.

جيمس، هنري، (1975)، **نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحـديث**، مجموعـة مؤلفين، ت: أنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنـشر، القاهرة.

جينيت جيرار، (1977)، **خطاب الحكاية**، ت: محمد معتصم وعبد الجليـل الأزدي وعمر الحلي، الهيئة العامة للمطابع الأميريـة، المجلـس الأعلـى للثقافـة والفنون، ط2.

جينيت، جيرار، (2000)، **عودة إلى خطاب الحكايـة**، ت: محمد معتصم، المركـز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

حادي، أحلام عبد اللطيف، (2004)، **جماليات اللغة في القصة القـصيرة (قـراءة لتيار الوعي في القصة السعودية)**، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت-الدار البيضاء.

دافيدوف، لندال، (د.ت)، **مدخل علم النفس**، ت: سـيد الطـواب وآخـرون، ط2، القاهرة.

دالبييز، رولان، (1984)، **طريقة التحليل النفسي والعقيدة الفرويديـة**، ت: حـافظ الجمالي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-بغداد.

درو، اليزابيث، (1961)، **الشعر كيف نفهمه ونتذوقه**، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منمنة، بيروت.

رتشاردز أ.أ.، (1963)، **مبادئ النقد الأدبي**، ت: مصطفى بدوي، المؤسسة العامة للتأليف والطباعة والنشر، القاهرة.

رسلان، إسماعيل، (1958)، **الرمزية في الأب والفن**، مكتبة القاهرة الحديثة، القاهرة.

رشيد، أمينة، (1998)، **تشظي الزمن في الرواية الحديثة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

زريق، قسطنيطين، (1977)، **في معركة الحضارة**، دار العلم للملايين، ط3، بيروت.

سويرتي، محمد، (1991)، **النقد البنيوي والنص الروائي**، مطابع أفريقيا الشرق، الدار البيضاء.

شتراوس، كلود ليفي، (1985)، **الأسطورة والمعنى**، ت: صبحي حديدي، دار الحوار للنشر، ط1، اللاذقية.

شتراوس، كلود ليفي، (1977)، **الأنثروبولوجيا البنيوية**، ت: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.

شريم، جوزيف ميشال، (1984)، **دليل الدراسات الأسلوبية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت.

شوابكة، محمد علي، (2006)، **السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف**، البنية والدلالة، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان.

صالح، صلاح، (1997)، **قضايا المكان في الأدب المعاصر**، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة.

صالح، فخري، (1988)، **أرض الاحتمالات**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

ضيف، شوقي، (1962)، **في النقد الأدبي**، دار المعارف، القاهرة، مصر.

عاصي، ميشال، وأميل بديع يعقوب، (1987)، **المعجم المفصل في اللغـة والأدب،** دار العلم للملايين، ط2، بيروت.

عاقل، فاخر، (1982)، **علم النفس،** دراسة التكيف البشري، دار العلـم للملايـين، ط8، بيروت.

عاقل، فاخر، (1971)، **معجم علم النفس،** إنكليزي-فرنـسي-عربـي، دار العلـم للملايين، بيروت.

عبد الصمد، (1988)، **مفهوم الزمن ودلالاته،** الدار العربية للكتاب، تونس.

عصفور، جابر، (2000)، **زمن الرواية،** مهرجان القاهرة.

عكاشة، أحمد، (1977)، **علم النفس الفسيولوجي،** دار المعارف، ط4، القاهرة.

عياد، شكري محمد، (1971)، **الأدب في عالم متغير،** المطبعة الثقافية، القاهرة.

عياد، شكري محمد، (1967)، **كتاب أرسطو طاليس في الشعر،** دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة.

عيسى، محمود محمد، (1991)، **تيار الزمن في الرواية العربية المعاصرة،** مكتبـة الزهراء، القاهرة.

غنايم، محمود، (1993)، **تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة،** دراسة أسلوبية، دار الجيل- دار الهدى، ط2، بيروت-القاهرة.

فاخوري، حنا، (1964)، **الجديد في العربي،** دار الكتاب اللبناني، بيروت.

فرويد، سيجموند، (د.ت)، **خمس حالات من التحليل النفسي،** ت: صلاح مخيمـر، عبده ميخائيل، ج2، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

فضل، صلاح، (1997)، **بلاغة الخطاب وعلم النص،** سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

فضل، صلاح، (1985)، **نظرية البنائية في النقد الأدبـي،** دار الآفـاق الجديـدة، بيروت، ط3.

فضل، صلاح، (1980)، **نظرية البنائية في النقد الأدبي،** مكتبة الأنجلو المـصرية، القاهرة.

فوس. ب.م (1973)، **آفاق جديدة في علم النفس**، ت: فؤاد أبو حطب، عالم الكتب، القاهرة.

فيلبس، آي، (1989)، **الفلسفة والأدب**، ت: ابتسام عبـاس، دار الـشؤون الثقافيـة العامة، ط1، بغداد.

قاسم، سيزا (1984)، **بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

كاريل، إلكسيس، (1980)، **الإنسان ذلك المجهول**، ت: أسعد فريد، مكتبة المعارف، ط3، القاهرة.

كانط، عمانويل، (د.ت)، نقد العقل المحض، ت وتقديم: مؤنس وهبه، مركز الإنماء العربي، بيروت.

كرم، أنطوان غطاس، (1949)، **الرمزية والأدب الحديث**، دار الكتاب العربي للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت.

لوبوك بيرسي، (1981)، **صنعة الرواية**، ت: عبد الستار جواد، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والأعلام، بغداد.

لودج، ديفيد، (2002)، **الفن الروائي**، ت: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

ليونز، جون، (1985)، **الزمن، عالم السرد والقص**، ترجمة وتعليق: حلمي خليـل، دار الفكر العربي، بيروت.

مارتن، والاس، (1998)، **نظريات السرد الحديثة**، ت: حياة محمد جاسم، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

مبروك، محمد عبد الرحمن، (1998)، **بناء الزمن في الرواية المعاصرة (روايـة تيار الوعي نموذجاً 1967-1994)**، الهيئة المـصرية العامـة للكتـاب، القاهرة.

مجموعة من الباحثين، (1985)، **الأدب والأنواع الأدبية**، ت: طاهر حجار، تقـديم: محمود الربداوي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق.

مصطفى، ناجي، (1989)، **نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير**، ت وتقـديم، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء.

مصلوح، سعد، (1984)، **الأسلوب دراسة لغوية إحصائية**، دار الفكر العربي، ط2، بيروت.

معتوق، محبة الحاج، (1994)، **أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربيـة**، دار الفكر اللبناني، ط1، بيروت.

مندلاو، أ.أ.، (1977)، **الزمن والرواية**، ت: بكر عباس، دار صادر.

منيف، عبد الرحمن، (2001)، **الكاتب والمنفى**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، الدار البيضاء.

منيف، عبد الرحمن، (2003)، **رحلة ضوء**، المؤسسة العربية للدراسات والنـشر، المركز الثقافي العرب للدراسات، ط2، بيروت، الدار البيضاء.

ميرهوف، هانز، (1972)، **الزمن في الأدب**، ت: أسعد مـرزوق، مؤسـسة كـل العرب، القاهرة.

ناصف، مصطفى، (1958)، **الصورة الأدبية**، (دراسات فـي النقـد الأدبـي)، دار مصر للطباعة والنشر، القاهرة.

نجم، محمد يوسف، (1959)، **النقد الأدبي (فن القـصة)**، دار الكاتـب اللبنـاني، بيروت.

نور الدين، صدوق، (1994)، **البداية في الـنص الروائـي**، دار الحـوار للنـشر والتوزيع، اللاذقية.

هازور، أرنولد، (1971)، **الفن والمجتمع عبر التاريخ**، ج2، ت: فـؤاد زكريـا، القاهرة.

هلال، محمد غنيمي، (1973)، **النقد الأدبي الحـديث**، دار الثقافـة، دار العـودة، بيروت.

هيغل: (1981)، **فن الشعر**، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت.

وولف، فرجينيا، (1986)، **السيدة دالاواي**، ت: عطا عبد الوهـاب، دار المـأمون للترجمة والنشر، بغداد.

ويليل، رينيه، وأوستن وراين، (1981)، **نظرية الأدب**، ت: محيي الدين صـبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت.

ياغي، عبد الرحمن، (1972)، **الجهود الروائية**، دار العودة، بيروت.

يقطين، سعيد، (1993)، **تحليل الخطاب الروائي**، المركز الثقافي العربي للطباعـة والنشر والتوزيع، ط2، بيروت-الدار البيضاء.

يونس، عبد الحميد، (1958)، **الأسس الفنية للنقـد الأدبـي**، دار المعرفـة، ط1، القاهرة.

ثالثاً: المجلات والدوريات:

ابن زياد، صالح بن غرم الله، (1421هـ)، (تيار الوعي في القـصة الـسعودية)، **مجلة العلوم التربوية والإسلامية**، جامعة الملك خالد، أبها، المملكة العربية السعودية.

الجزائري، محمد، (1981)، جدل الرواية والتسجيل، **مجلة الكاتب العربي**، ع 20، السنة السادسة، ص56.

الحجمري، عبد الفتاح، (1977)، هل لدينا رواية تاريخية، **مجلة فصول**، م16، ع3، القاهرة، ص161.

الخازن، وليم، (1986)، (البيان النقدي)، **المجلـة التربويـة**، المركـز التربـوي للبحوث والإنماء، ع21، ص38.

الخياط، جلال، (1978)، (وحدة الثقافة والتركيب اللغوي)، **مجلـة الأقـلام**، ع7، بغداد، ص114.

الذهبي، عدنان، (1950)، السيكولوجية الرمزية، **مجلـة علـم الـنفس**، م5، ع2، القاهرة، ص258-259.

السرغيني، محمد، (1999)، مقاربة النص الشعري بـالمنهج المقـولاتي، **مجلـة علامات**، م8، ج31، ص11.

بارت، ماري لويز، (1982)، القصة القصيرة بين الطول والقـصر، ت: محمـود عياد، **مجلة فصول**، م2، ع4، ج1، ص214، القاهرة.

برادة، محمد، (1993)، (غالب هلسا) حضور متجدد، **مجلة فصول**، مجلد 12، ع 1، ص85.

جابر، يوسف حامد، (1995)، النص الأدبي بين البينوية واللسانيات، **مجلة الموقف الأدبي**، ع288، نيسان، ص97.

جبرا، جبرا إبراهيم، (1988)، مقال يحـدد (مـسار الروايـة)، **جريـدة الأنـوار البيروتية**، 1988/11/24.

حجازي، نهى، (1989)، صراح المرأة مع السلطة الاجتماعيـة، **مجلـة الوحـدة**، الرباط، ع61، ص 214.

زوهر، إيتمازين، (1984)، الأتمتة واللاأتمتة، **مجلـة الأدب**، تـل أبيـب، ع33، ص143.

سعموم، ميلودي، (1979)، العدوى بين الرمز والإشارة، **مجلـة الآداب**، عـدد1، بيروت، ص61.

شوابكة، محمد علي، (1991)، دلالة المكان في مدن الملح لعبد الـرحمن منيـف، **مجلة أبحاث جامعة اليرموك**، (سلسلة الآداب واللغويات)، المجلد التاسـع، العدد الثاني، ص22-37.

عبد الدايم، يحيى، (1982)، تيار الوعي في الرواية اللبنانيـة المعاصـرة، **مجلـة فصول**، العدد الثاني، المجلد الثاني، يناير-مارس، ص153-172.

عماد، بسام، (1995)، نظرية شومسكي اللغوية والإفـادة مـن تطبيقاتهـا، **مجلـة الموقف الأدبي**، ع 294، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص97.

عياد، شكري، (1972)، المونولوج الداخلي، **مجلة عالم الفكر**، ع3، ص38.

فخر الدين، جودت، (1954)، **شكل القصيدة العربية في النقد الثامن الهجري**، دار الآداب، ط1، بيروت.

محفوظ، نجيب، (1988)، الرواية الواقعية، **مجلة النهار العربية والدولي**، ع599، 1988/5/11.

رابعاً: مواقع الإنترنت:

إبراهيم، عبد الحميد، (2006/04/26)، حركة القصة الأوروبية، **مجلة الموقف الأدبي**، العدد الخامس، أيلول، 1972، متوفر عبر:

.http://www.awu-damorg/book/00/study00/180-m-n/book00-sd003.htm.

بدر، علي، (2006/04/12)، **بانوراما الحرب والنساء، (سقوط ميثولوجيا المنزل وصعود أوديسا الجسد)**، متوفر عبر:

.http://www.tychemayazine.com/20-1-1.htm.

البرزنجي، دلسوز جعفر، **الصورة في الخطاب الروائي، رواية (النهايات) لعبد الرحمن منيف أنموذجاً**، متوفر عبر:

. http://www.awu-damorg/book/00/study00/180-m-n/book00-sd003.htm.

تاركومسكي، أندريه، (2006/06/28)، ت: أمين صالح، متوفر عبر:

.http://www.awu-damorg/book/00/study00/180-m-n/book00-sd003.htm.

تالبوت. ج. تايلور، ومايكل تولان، (2006/03/28)، التيارات الحديثة في الأسلوبيات، تحرير: جين جاك ويبر، (قارئ الأسلوبيات من رومن جاكبسون حتى الوقت الراهن. ت: عبد الجبار العويد، **مجلة الآداب الأجنبية**، ع 99-100، صيف، 1999، متوفر عبر:

.http://www.awu-damorg/book/00/study00/180-m-n/book00-sd003.htm.

التلاوي، محمد نجيب، (2006/004/27)، **رواية الأصوات العربية**، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

.http://www.awu-damorg/book/00/study00/180-m-n/book00-sd003.htm.

جمعة، حسين، (2006)، أطياف المنطلق والتضاد "منيف نموذجاً"، **مجلة الموقف الأدبي**، العددان: 420-421 دمشق، نيسان، 2006، متوفر عبر:

.http://www.awu-damorg/book/00/study00/180-m-n/book00-sd003.htm.

خريطلي، محمود خضر، وسلمان، خالد، (1997)، عناصر المفارقة، **مجلة الآداب الأجنبية**، مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتـاب العـرب، دمـشق، ع93، متوفر عبر:

.http://www.awu-damorg/book/00/study00/180-m-n/book00-sd003.htm.

الخطيب، أحمد موسى، (2006/04/15)، **كم بـدت الـسماء قريبـة**!!، مقاربـة عصرية، متوفر عبر:

.http://www.betoolknedairi.com/text/dirasatDrahmadalKhateeb.htm

دون مؤلف، (2006/04/20)، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، الجزء الثـاني، موقع شبكة الفصيح لعلوم اللغة العربية، متوفر عبر:

.http://www.awu-damorg/book/00/study00/180-m-n/book00-sd003.htm.

دويجا نسكي، (2006/08/26)، علم الأحياء ومعنى الحياة، (الوعي بالذات والوعي بالموت)، ت: موقع أركاماني، **مجلة الآثـار الأنثوربولوجيـا الـسودانية**، صفحة كوش، متوفر عبر:

.http://www.awu-damorg/book/00/study00/180-m-n/book00-sd003.htm.

سراج، نجاح، (2006/04/16)، التقاء الأدوات الفنية بين القص القرآني والقـصة الحديث، مجلة آداب وفنون، متوفر عبر:

http://www.balagh.com/mosoa/fonon/khoksco.htm

عبد الرضا، حيدر، (2006/05/15)، أزمنة الرواية الحديثة، **مجلة ألف ياء**، متوفر عبر:

.http://www.awu-damorg/book/00/study00/180-m-n/book00-sd003.htm.

عبد الله، عبد البديع، (2006/04/17)، ندوة في (أدب ونقد) عن (المرايا المتقابلة)، **مجلة أدب ونقد**، القاهرة، 2003/07/24، متوفر عبر:

http://www.middle-east-online.com/culture/?id=16615=16615a.for.

العيلة، زكي، (2006/04/11)، تشوهات المرحلة في أقاصيص خالـد الـسروجي، متوفر عبر:

http://www.4uarab.com/vb/showthread.ph??1=46985

غزوان، عناد، (2006/04/25)، **أصداء دراسات أدبية، الفصل السابع (المــصطلح النقدي)**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، متوفر عبر:
http://www.awu-damorg/book/00/study00/180-m-n/book00-sd003.htm..

همنغواي، أرنست، (1989/5/11)، الواقعية تتسع لكل المدارس، **جريــدة الــديار**، عدد 344.

وتار، محمد رياض، (2002)، **توظيف التراث في الروايــة العربيــة المعاصــرة**، دراسة من منشورات دمشق، متوفر عبر:
http://www.awu-damorg/book/00/study00/180-m-n/book00-sd003.htm.

يكو، أ.، (2006/04/25،)، **التأويل بين الــسينمائيات والتفكيكيــة (ســيمولوجية الشخصيات الروائية)**، ت: سعيد بنكرد، متوفر عبر:
.http://www.awu-damorg/book/00/study00/180-m-n/book00-sd003.htm.

ب. المراجع الأجنبية:

Henri Bergson, (1975), **La Phensee et le- movement**, ed puf, paris.
St Augsin, (1982), **Les Confession's**, trad su latin pat louis de man dadonet pirre Hory. Ed. Du seuils Paris.
Tindail, W.Y. (1950), **James Joysce**, charles scribner;s sons.
Water Allen, (1970), **The English Nove**l, Penguin.